



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

المسرح الراقص

تأليف : يوخس سميت
نوربرت سبرفوس
جريت فايجلت

ترجمة : مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : د. د. منى أبوسنة



اهداءات ٢٠٠٠
أكاديمية الفنون المصرية
القاهرة

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



ترجمة العنوان الأصلي للكتاب

بيننا باوش

**مسرح فويرتال الرقص
أو**

**فن تدريب سمكة زينة
رحلات في عالم الرقص**

تأليف

: يوخن شميت
نوربرت سيرفوس
جرت فايجلت

ترجمة

: قسم اللغة الانجليزية
فيقيان فايز مينا

رباب صبرى حجازى
مارى إدوارد نصيف

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ. د. منى أبو سنه

تصميم وتنفيذ : آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

Norbert Servos
Gert Weigelt
(Photography)

**PINA BAUSCH
WUPPERTAL
DANCE
THEATER
Or
The Art of Training a Goldfish
Excursions into Dance**

Translated
from the German by
Patricia Stadie

Ballett-Buhnen-Verlag Kohn

صدرت الطبعة الإنجليزية المترجمة عن الألمانية
بمنوان

**Pina Baush - The Wuppertal
Dance Theater
Or
The Art of Training a Goldfish
Excursions into Dance**

Ballet-Bühnen - Verlag Köln عن دار نشر

عام ١٩٨٤

وهي الطبعة التي اعتمدها للترجمة العربية هنا

أؤمن بأن العزلة تنتج الاجترار الذى يؤدى إلى السكون ، فيتخلق السأم ويدوره
يولد النعاس ، لذا فالتنشيط والتحفيز يشكلان عندي ضرورة للمقاومة والارتقاء .

ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي أحد صور التنشيط الإبداعي الذى
يضعنا فى مواجهة مع تيارات فنون المسرح المتعددة ، حتى لا يبتلعنا تيار محدد ،
أو نصبح أسرى الاستذكار بدلاً من أن نكون دعاة إبداع دائم .

كان ومازال همى أن نجرى الحوار ، لا أن نقلقى ، نتعرف ونذكر ، لا أن
يملى علينا ، وفى رأى أن صيغة التوقع لا تجدى ، وكذلك القلقى السالب لا ينفع ،
ولاشك أن بانوراما المسرح العالمى التى يتيحها المهرجان تفتح آفاقاً متنوعة
لتجارب فكرية وجمالية ، تحرك طاقات الإبداع ، وتعمق المعارف .

وفى تصورى أن المهرجان يكثف ولا يختزل ، يطرح ولا يفرض ، يستعرض
أساليب للإيحاء ، وليس للنقل ، وعلى المبدعين فى مسرحنا أن يحسموا خيارهم .

إن هذه الدورة السابعة للمهرجان تفتح مجالاً جديداً هو مسرح الشرق بترجمة
مجموعة من الدراسات والنصوص ضمن إصدارات هذا العام ، وقد طلبت من
إدارة المهرجان دعوة بعض الفرق التى تجسد إستلهامات هذا المسرح ، ليجرى
الحوار كاملاً ، ولتتحقق الفعالية فى صورتها المؤثرة .

فاروق حسنى
وزير الثقافة

تعد علاقة المسرح العربي عموماً بمسرح الشرق ، وتحديداً المسرح الصينى والهندي واليابانى علاقة شاحبة ، ورغم أن المواجهة بين العالم العربى والعالم الاوروبى والغربى اتسمت فى تاريخها بمظاهر متعددة من الصراع ، ورغم أن خطاب التأصيل للمسرح العربى على اختلاف توجهاته يؤكد على ضرورة القطع مع المسرح الغربى ومركزاته ، الا أنه لم تكن هناك مقاربات من مسرح الشرق ، سواء من جانب المؤسسات الثقافية والعلمية ، فى شكل بعثات دراسية أو زيارات ميدانية ، أو استقدام لفرق مسرحية ، أو حتى من جانب نخبة الثقافة العالمية ، بطرح التكوين المعرفى عن هذا المسرح فى صياغاته المتعددة بترجمة إبداعاته وتنظيراته .

ومن الملاحظ أن خطاب التأصيل للمسرح العربى كان يبشر بميلاد شكل مسرحى عربى مغاير للمسرح الغربى ، لكن ولادة هذا الشكل ارتبطت بمنهج اركيولوجى ، يسعى إلى نفى واستبعاد إقصاء المسرح الغربى ، واستحضار كل ما تحويه الحفريات التراثية فى محاولة لاستلهاها ، رغم الانقطاع الذى حدث لها ، وذلك وفق تصور يرى توليد شكل مسرحى عربى فى بوتقة مغلقة ، ويلقى على التراث عبء التأسيس ، بتوجه سوسيولوجى تحريرى مناهض لهيمنة والتبعية والإلحاق ، واكتفت خطابات التأصيل فى مواجهتها للمسرح الغربى بأن راحت تفتش عن ظواهر جنيدية للمسرح ، وتظاهرات شعبية ، ورصيد فنون الفرجة فى التراث العربى ، كمحاولة لرفضها تقليد المسرح الغربى ، تأكيداً لهوية المسرح العربى المنشود ، دون البحث عن تفاعل مع ثقافات أخرى لاستلهاها البديل .

لكن كان هناك ضمن خطابات التأصيل للمسرح العربى على تعددها خطابان أشارا إلى مسرح الشرق ، وهما شريف خزندار حيث دعى فى خطابه للتأصيل إلى

التوجه والاستلهام من مسرح الشرق بإعتباره أقرب ما يكون إلى ما يتطلع المسرح العربي أن يكون ، إنما هو في الشرق لا في الغرب ، ففي آسيا .. وفي الهند بالتحديد شكل من المسرح أقرب ما يكون إلى المسرح الشامل الذي يبحث عنه الغرب .. هذا المسرح هو الذي يجب أن يكون مسرحنا المنشود .

وخطاب التأصيل الثاني الذي نبه إلى مسرح الشرق كان للدكتور على الراعي . الذي جاء كحصاد متابعته بالمشاهدة لعروض آسيوية شاهدة ، اذاك عروض الكابوكي وأدركت كم قريبة من روح المسرح الشعبي الذي جذب شعبنا دائما في صور مختلفة ، وفي المسرح الغنائي الذي عمل من أجله سلامه حجازي ، و سيد درويش ... وفي مسرحيات على الكسار و مسرحيات الريحاني الاستعراضية .

ويحدد د. على الراعي السمة المميزة لهذه العروض مطلقاً على مشاهداته بعد مشاهدة هذا البالي الشرقي لفاتن بدا لي الباليه في الغرب مجرد شطية من مرآة سحرية صافية الأديم ، يستطيع الجسم البشري على سطحها أن يشكل أشكالاً لا تنتهي ويعبر بها تعبيرات بالغة الرقة والعمق ، وتخلف لدى من مشاهدتي ، إن المسرح الذي يقوم على الدراما وحدها هو فرع صغير انتزعه من شجرة سامقة هي شجرة فنون العرض ، أو شجرة المسرح الشامل ، وأنا إذا أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة وأن يؤثر في الناس حقاً ، ويصدر عنهم في الوقت ذاته ، فلا بد من عودة النظرة الكلية إلى العروض المسرحية ولا بد من التمسك بفكرة أن المسرح ليس الكلمة فقط بل في كل ما يؤدي في مساحة معينة من حركات وأصوات وغناء وموسيقى .

ويكاد يتفق د. الراعي مع جون جاكو في استقراءه لمسارح آسيا حيث أكد جاكو أننا نستطيع أن نقول أنه حتى في مسارح آسيا ذات التعبير الأدبي العالي نادراً ما تغيب الموسيقى والتمثيل الصامت والرقص ، حيث يشكلون عنصراً لا غنى عنه للعرض ككل ، لدرجة أنهم ينافسون الحوار الكلامي في الأهمية في بعض الأشكال الدرامية ... فالسمة الأولى المشتركة بين معظم المسارح التراثية في آسيا – أن لم يكن كلها – هي التأليف بين الوسائل الفنية .

لكن يبدو أن تأثير هذين الخطابين العربيين كان محدوداً ، وأيضاً دون سند من ترجمات ودراسات مستفيضة أو مشاهدات واستقراء لعروض مسرحية تزكي التفاعل وتحقق البديل المنشود في خطاب التأصيل .

ولا شك أن اهتمام هيئة اليونسكو بدعم مشروع الهيئة العالمية للمسرح في باريس على إقامة مهرجان مسرح الامم الذي باشر نشاطه بين عامي ١٩٥٧، ١٩٧٢ يعكس الإيمان بفعالية حوار الثقافات ، حيث كان هذا المهرجان ملفقى للإبداعات المسرحية الغربية ، وإبداعات الفنون الآسيوية والأفريقية والأمريكية ، إذ عرضت أوبرا بكين ، و الكابوكي ، ومسرح الكاتاكالى الهندي . ثم أقيمت عام ١٩٧٦ بالهند الورشة العالمية للمسرح الشعبي في شانديجره التي سعت إلى تجريب مناهج وتقنيات لنقل السير والأساطير الغربية التقليدية الآسيوية إلى شكل من المسرح الشعبي .

وقد استأثر مسرح الشرق بحيز أوسع من اهتمامات الاسرة المسرحية العالمية ، حيث تزايد اهتمام المسرح الفرنسي خاصة بالتعرف على مسرح الشرق من خلال الترجمات والمهرجانات التي تستقدم عروضه ، ويعترف جون جاكو أن الكتابة الدرامية الشرقية أصبحت مألوفة لدينا ، بعد مرور نصف قرن من الترجمات ، ومن محاولات الإعداد المسرحي للنصوص المسرحية الأدبية ، ومن زيارات الفرق الآسيوية لفرنسا ، وتم ذلك ايضا بفضل لجوء أولئك الذين أرادوا تجديد مسرحنا وإطلاقه خارج إطار اللعبة الإيطالية بتحريره من استعباد الإيهام ، وبالتخلي عن المحاكاة المباشرة لكي يستعيد المسرح قيمته ويستعيد التمثيل أسلوبه الفني إلى تقنيات المسرح الشرقي .

ورغم الاحترازاات التي تضمنتها بعض خطابات الناصيل للمسرح العربي من خطر الوقوع في الشكلية أو التزيين ورش الأصباغ والترميم عند استلهم التراث ، فإنه لم تتسع مساحة التعرف على نماذج من مسارح الثقافات الأخرى غير المسرح الغربي ، باعتبار أن التعدد الثقافي أمر جوهري ينبغى البحث عن ثوابته والتعرف على تجلياته .

فالمسرح كفن - يعكس عذاب الخيال الانساني في نبلة الحقيقى - إنما يسعى إلى خيارات حياتيه ، بعيدة عن الفساد والخداع أو السيطرة والاستعباد والهيمنة .

كما أن مواجهة الخصوصيات الثقافية للنمذجة المهاجمة المسيطرة ، والاجتياح ذى الطابع الإرعامى ، لا يعنى انغلاقاً على الماضى ، أو انغلاقاً عمّن حولنا ، وإنما يعنى تفتحاً متنوعاً خلافاً لإنماء الذات دون أن تغترب ، فسؤال الحضور الثقافي يستوجب ضرورة توفر إدراك الحس التاريخى بالتراث ، دون أن يصبح

وثيقة حلول تفصلنا عن أبداعنا وتقطع حوارنا مع الغير أو مع مستجدات حياتنا ، وتؤكد الإنحياز في وعاء زجاجى مغلق لإستيلاد الغائب .

لذلك كله فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي انطلافاً من إيمان تعميق رسالته بإثراء الخيال المسرحى ، فإنه يطرح ترجمات لمجموعة من الدراسات التى تتناول مسرح الشرق ، إلى جانب مختارات من نصوص هذا المسرح ، كما يستقدم فرقاً تتخذ من التجريب على تقنيات ذلك المسرح توجهاً للإبداع جديد ، وفى ذات الوقت يطرح أيضاً مجموعة من الترجمات لدراسات المسرح الغربى ونصوصه الجديدة ، سعياً لنتوجه إلى ما لم يوجه إليه النظر بعد ، دون أن يحتجزنا شيء عن المغامرة والحوار ، ودون الرغبة فى التماهى والاستنساخ .

ويبقى الاعتراف بالفضل لصاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة الذى يحرص على أن يستكمل هذا المهرجان ملامحه الأساسية كمؤسسة ثقافية تنشط الإبداع المسرحى وتحفز الخيال وتدعو للحوار وتعمق المعارف .

أ. د. فوزى فهمى
رئيس المهرجان

تقديم

اشكالية المسرح الراقص

أود أن أقدم هذا الكتاب عن مسرح فوبرتال الراقص إلى القارئ العربي من خلال اشكالية . والاشكالية تنطوي على تناقض . فما هو هذا التناقض ؟

الجواب عن هذا السؤال يستلزم عرضاً موجزاً لظاهرة المسرح الراقص باعتبارها ظاهرة حضارية اتخذت لها مكاناً في المجتمعات المتقدمة علمياً وتكنولوجياً ، وأعلى بها المجتمعات الأوروبية والأمريكية . إن المصطلحات الواردة في هذا الكتاب مثل Tanz Theater (بالألمانية) ، Dance Theater (بالانجليزية) ، Theatre de Dance (بالفرنسية) ، تعلى مرادفاً عربياً واحداً ، اصطلاح على ترجمته بـ المسرح الراقص . وترتبط بـ المسرح الراقص الاسماء الآتية : جورج بالونشين George Balanchine ، وكورت يوس Kurt Joss ، مارتا جراهام Martha Graham ، وميريس كنجهام Merce Cunningham ، وبيننا باوش Pina Bausch ، ونوربرت سرفوس Norbert Servos أحد مؤلفي هذا الكتاب . إن هذه الاسماء لرواد المسرح الراقص . قد أحدثت تحولاً جذرياً في مسار المسرح العالمي برمته منذ بزوغ ما أطلق عليه مسرح العبث في مطلع الخمسينات . ويعد هذا التحول بمثابة ثورة ثقافية في مجال الفن المسرحي من حيث أن المسرح الراقص يعد محصلة لتيارات المسرح اللأرسطي التي سادت أوروبا وأمريكا منذ بدايات القرن ، ومن أهمها مسرح برشت الملحمي ومسرح العبث . ويمثل المسرح الراقص النقلة الكيفية من المسرح الأرسطي عبر المسرح اللأرسطي وصولاً إلى ما أطلقت عليه مسرح

ما بعد اللاأرسطى Post Non-Aristotelian . ومعيار هذه التسمية في تقديرى مردود إلى جوهر المسرح الراقص ، وأعنى بـ قضية الجسد من حيث أنه يعبر عن وحدة الكيان الانساني ، بمعنى وحدة الجسم والعقل ، كما تتجسد في الوحدة بين المرأة والرجل .

وقضية الجسد في المسرح الراقص تمثل اشكالية رئيسية تطوى على تناقض . وهذا التناقض كامن في ان الجسد في المسرح الراقص متناول على أنه ذات وموضوع في آن واحد . فالجسد من حيث هو ذات عارفة ، يمتلك القدرة على اكتشاف العالم وفهمه فهماً نافذاً استناداً إلى الوحدة بين العقل والحواس ، وذلك من أجل تغيير هذا العالم وأنسنه ، وهذا الجسد هو في نفس الوقت أداة لهذه المعرفة ووسيلة لتحقيق التغيير المنشود . وجوهر هذا التغيير المنشود هو تحرير الجسد ، الذي يعد العقل جزءً منه ، ومن المحرمات الثقافية التي فرضها المجتمع على الانسان عبر قرون طويلة من تاريخ الحضارة الانسانية . وبعبارة أخرى ، يحتزل المسرح الراقص تاريخ الحضارة في تاريخ الجسد . وتستند هذه الرؤية إلى أن الجسد كان دائماً هو محور تطور الحضارة سلباً وإيجاباً . فالمحرمات الثقافية التي اقرزها المجتمع لحماية نفسه من الانهيار اتخذت الجسد محوراً لها . لذلك فإنه يصبح من المنطقي ان يتحول الجسد من أداة للقمع والعدوانية إلى أداة للتحرر والسلام . ويأتى في مقدمة هذه المحرمات الثقافية القسمة الثنائية بين الرجل والمرأة التي ابتكرتها الثقافة الذكورية في المجتمعات البطورية (الأبوية) والتي تفرض سلطة الرجل باعتبارها ذاتاً متحررة على المرأة باعتبارها موضوعاً تابعاً للرجل .

ويطرح المسرح الراقص هذه القسمة الثنائية كنموذج للمجتمع الرأسمالي المعاصر في كل مستوياته الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية من منظور انساني ينشد تجاوز هذه القسمة من أجل تحقيق السعادة للبشر . وفي هذا الاطار يلتزم للمسرح الراقص برؤية ناقدة للمجتمع الرأسمالي الذي يكرس هذه القسمة الثنائية بتحويل الانسان ، وبالذات المرأة ، إلى سلعة .

ومن هذه الزاوية اطلقت على المسرح الراقص مسرح ما بعد اللاأرسطى . إن المسرح الأرسطى واللاأرسطى يتفان في شيء جوهري يميزهما عن المسرح الراقص ، أي عما بعد اللاأرسطى . وهو أنهما يحافظان على ثنائية الجسم والعقل ويكرسان القسمة الثنائية بين المرأة والرجل على الرغم من اختلاف الرؤية

والغاية . فالمسرح الأرسطي منذ نشأته يسعى إلى تكريس المحرمات الثقافية من خلال المحافظة على الوضع الراهن بدعوى أنه يحقق الخير الأسمى أو الخير المطلق على حد تعبير أرسطو . ويسعى المسرح الأرسطي إلى تحقيق هذه الغاية من خلال استخدام الجسد كوسيلة لتثبيت النظام القاهر للجسد . أما المسرح اللأرسطي ، وإن كان ينشد تجاوز الوضع الراهن وتغييره ، سواء في مسرح برشت الاشتراكي أو في مسرح يونسكو وبيكيت ، إلا أنه يعلى من شأن ثنائية العقل والجسد ، إما لصالح العقل كما في مسرح برشت وإما لصالح الحواس كما في مسرح العبث ، وبالذات عند يونسكو وبيكيت . والنتيجة المنطقية لهذه الثنائية تكريس القسمة الثنائية بين الرجل والمرأة .

أما المسرح الراقص فإنه يسعى إلى تعرية الوضع القائم بكل أبنيته القاهرة للجسد من خلال توجيه النقد اللاذع إلى نسق القيم اللإنساني . وفي مقدمة هذا النسق يأتي مفهوم الأنوثة وما يقابله من مفهوم الرجولة ، وذلك من خلال العودة إلى خبرات الطفولة التي تتسم بالبراءة والنقاء وعدم التلوث بنسق القيم اللإنساني .

وحيث أن المسرح الراقص محوره تحرير الجسد ، فإنه يطرح على المتفرج شكلاً جديداً لا يعتمد على السرد القائم على التمسك المنطقي للأحداث ، بل يعتمد شكل من أشكال الـ كولاغ لنماذج وأنماط اجتماعية يقدمها بأسلوب ساخر. وبناء عليه يفرض المسرح الراقص على المتفرج نوعاً جديداً من التلقى قائماً على إبداع العلاقة بين النماذج والأنماط المعروضة والواقع الذي تعبر عنه بشكل ساخر يخلو تماماً من الكلام في معظم العروض ويعتمد اعتماداً مطلقاً على التعبير الجسدي الراقص .

وقد يخلط الأمر على البعض فيتصور أن المسرح الراقص هو نوع من أنواع المسرح الاستعراضى أو مسرح الريفي revue أو باختصار ، المسرح الذى فيه رقص . وبذلك يرتبط المسرح الراقص فى ذهن البعض بمسرح الرقص الحديث أو الرقص المعاصر بينما هو مختلف تماماً عن كليهما .

فالمسرح الراقص مسرح درامى فى المقام الأول ، بيد أن الذى يميزه عن الدراما بشكلها التقليدى والحديث هو أن المسرح الراقص يختزل الدراما فى التعبير الجسدى الراقص الذى يعتمد على الجسد مستعرضاً بذلك تاريخ الجسد ورموزه

وإيماءاته باعتباره عالماً مغرباً قائماً بذاته وكياناً مستقلاً . ومن هذه الزاوية يرتبط المسرح الراقص بجذور المسرح الغريزي القائم على الطقوس البدائية . وقد تبدو ثمة مغارقة ، ونحن على اعتاب القرن الواحد والعشرين أن يرتد مسرح نهاية القرن العشرين إلى الجذور البدائية للمسرح بهدف التجريب والتطوير ولطرح شكل جديد للفن المسرحي . بيد أن العودة إلى الجذور ليست بالضرورة ارتداداً إلى الماضي أو تعبيراً عن ردة فنية . وإنما الهدف من العودة إلى الجذور هو البحث عن مادة خام جديدة للإبداع المسرحي في إطار رؤية مستقبلية تنشر تجاوز الواقع من أجل تغييره وأنتسته وفي هذا الإطار يحول المسرح الراقص المادة الخام إلى مادة درامية من خلال جسد المؤدى على المسرح ووجوده في الفضاء المسرحي بمختلف أنواعه الحركي والصوتي والادائي . ومن ثم تعتمد عروض المسرح الراقص على التجارب الشخصية للمؤدين من حيث أنها تشكل المادة الخام للعرض محققة بذلك الوحدة الفنية والانسانية بين كل من المصمم والمخرج والمؤدى ؛ وبين كل هؤلاء والمتفرج .

يتضح من هذا العرض الموجز أن للمسرح الراقص ، باعتباره ظاهرة حضارية ، يعد من أهم إفرازات حركة تحرير المرأة التي سادت المجتمعات الأوروبية والأمريكية منذ الستينات وحتى اليوم والتي تتمحور حول الوعي بكل أشكال قهر المرأة على أساس جنسها الأنثوي وباعتبارها جنساً أدنى من الرجل . وفي تقديري أن هذا الوعي الذي أفرزته حركة تحرير المرأة بكل فصائلها ، هي المحصلة الحضارية لحركة التنوير في القرن الثامن عشر التي دعت إلى تحرير العقل من كل سلطان ماعدا سلطان العقل . ومن ثم أعطيت مشروعية للعقل لنقد الوضع القائم ، وإن كانت لم تلزم العقل بتغيير الواقع . وجاءت حركة تحرير المرأة مجازة للتنوير من خلال نقد المجتمع البطريركي (الأبوي) الذي يمارس القهر ضد المرأة بتحويل جسدها إلى سلعة .

هذا من الناحية الفكرية ، أما من الناحية الفنية فإن السخرية اللاذعة التي يوجهها المسرح الراقص إلى المجتمع تمتد إلى الفن المسرحي نفسه بكل أشكاله ومدارسه فيصبح المسرح مادة للتمسرح theatricalisation في المسرح الراقص . وبذلك يعد المسرح الراقص نموذجاً للتجريب من حيث أنه يتجاوز كل المحرمات الثقافية بما فيها التقاليد المسرحية التي تنطوى على قيم تعيق تحرر الإنسان .

وهذا يردنا إلى السؤال المثار في البداية عن التناقض الكامن في اشكالية المسرح الراقص التي يواجهها القارئ والمتفرج العربي . فالتناقض يكمن في أن العالم العربي لم يمر بالحركتين الحضاريتين اللتين تمثلان الأساس الفكري والفني للمسرح الراقص ، وأعني بهما حركة التنوير في القرن الثامن عشر وحركة تحرير المرأة في القرن العشرين .

والسؤال الآن :

هل في الامكان ان يتمثل المتفرج العربي المسرح الراقص ، أحد منجزات الحضارة الأوروبية ، دون المرور بحركة التنوير وحركة تحرير المرأة ؟
في عبارة أخرى ، هل في الامكان رفع التناقض الكامن في اشكالية المسرح الراقص ؟

ان هذا الكتاب لا يطرح اجابة مباشرة عن هذا السؤال ، بل يطرح سؤالاً آخر هو : كيف تحول المسرح الراقص من اسم لفرقة مسرحية هي مسرح فوبرتال الذي تزعمته بينا باوش ، إلى اسم يطلق على اتجاه فني تبناه العديد من الفرق المسرحية في أوروبا وأمريكا ؟ أو بالأدق ، كيف استطاعت فرقة مسرحية متواضعة ان تؤسس تياراً مسرحياً استطاع ان يحدث تأثيراً عميقاً في الفن المسرحي برمته .

ان الجواب عن هذا السؤال يطرح بأسلوب غير مباشر ، حل الاشكالية السالفة الذكر . فعلى القارئ ان يبحث وينقب بين سطور هذا الكتاب عن الحلقة المفقودة في الثقافة العربية المسئلة عن الفجوة الحضارية التي احدثت التناقض الكامن في الاشكالية ، عله يجد بنفسه حل الاشكالية من خلال مقونه الفيلسوف كانط الشهيرة وهي كن جريئاً في أعمال عقلك .

د.د. منى ابو سنة



بيننا باوش - مصدر إزعاج دائم

تختلف الآراء حول بيننا باوش Pina Bausch . ربما تسمح أعمال مصممي الرقص الآخرين مثل جورج بالانشين George Balanchine أو جيرومي روبنز -Je- rome Robbins أو مرس كاننجهام Merce Cunningham أو هانس فان ماسن Hans Van Manen للمشاهد أن يبقى محايداً وأن يكتف حكمة أو أن يستنتج أن هذا النوع من الباليه أو المسرح الراقص لا تأثير له عليه ولا يهمه فى شىء . إنه لا يستطيع أن يفهم منه شيئاً . أما أعمال بيننا باوش فإنها لا تسمح بأى موقف وسط . فلما أن يحب المرء أعمالها أو يكرهها وإما أن يمتدحها أو يعارضها ، ولكن لا يستطيع أحد على الإطلاق أن يبقى غير متأثراً بها أو غير مكترثاً بها . إن مقطوعات بيننا باوش تفرض على المرء أن يتخذ موقفاً ما إما بالموافقة أو بالرفض (وربما يكون الهجوم العنيف الذى يظهره هؤلاء الذين يرفضون بعناد ذى اللحية الزرقاء مبعثه أن هناك مقطوعات تجرحهم بشكل أعمق مما يقرون حتى لأنفسهم .

فى تقديرى أن ثمة سببين رئيسيين للإرتباك الذى تحدثه مقطوعات بيننا باوش الراقصة . أولهما هو إختيارها للموضوع . فكل مقطوعاتها تكاد تبحث فى تلك القضايا الأساسية الخاصة بالوجود الإنسانى وهى قضايا يفكر فيها كل إنسان من وقت لآخر ولا يغفلها إلا إذا كان وجوده مجرد وجود بهيمى . فهى موضوعات تتناول الحب والخوف ، والاشتياق والوحدة ، والإحباط والربعب ، وإستغلال الإنسان لأخيه الإنسان (خاصة إستغلال الرجل للمرأة فى عالم صنع إيتوافق مع

أفكار الرجل) ، والتذكر والنسيان - إنها رقصات تدرك مصاعب تعايش الإنسان مع أخيه الإنسان وتبحث عن طرق للتقريب بين فردين (أو أكثر) . إنها تبدأ بنوع من الإصرار الشجاع ، الذى يصير على إستحداث لغة يمكن بها تحقيق نوعاً من التواصل الذى فشلت فى توفيره كل اللغات وصيغ الحديث التى أستخدمت حتى الآن . وإذا كان البعض يحاول أن يبرهن على أن كل ما تحققه هذه الرقصات ما هو إلا صرخات مدوية ، فإن ذلك لا يزعجنى لأن الأعمال الفنية التى تصرخ بصوت عال يكفى لإخراج الناس من سباتها هى أعمال نادرة للغاية .

يمثل مضمون مقطوعات باوش أحد سببين للإرتباك الهائل التى تحدثه بين المتفرجين ، بينما يكمن السبب الآخر فى القوة التى تطرح بها باوش تساؤلاتها الوجودية أو الاجتماعية أو الجمالية . إن باوش لا تخفف من حدة الصراعات التى تطرحها فى مقطوعاتها ولا تبسطها بل تقدمها كاملة كما هى . إنها تذكر الجميع دائماً بما فى ذلك نقادها بعدم أهليتهم وهى لذلك تعتبر إزعاج دائم لهم لا يتوانى عن الدعوة للتخلى عن الروتين والبلادة والتخلص من الفتور والبده فى الثقة بالآخرين وإحترامهم والإهتمام بهم بإعتبارهم شركاء ورفقاء .

إن مفهوم الخوف هو أول ما يواجهه المرء عندما يشرع فى إنجاز أعمال باوش . إن الخوف يعد أحد المشاكل الرئيسية فى عصرنا هو أيضاً الموضوع الرئيسى فى أعمال باوش . إن الخوف الذى تصوره شخوص باوش خوف يصيب بالشلل ويثير العدوانية . إنه خوف من أن يكشف المرء عن ذاته أو أن يجد نفسه دون حماية أمام شريك لا يستطيع المرء أن يأمن ردود أفعاله لأنه ربما يبدأ بالهجوم عليه بسبب خوفه أيضاً .

ستوديو فولكوانج للرقص Folkwang Dance Studio المعزول الذى كانت تديره قبل أن يتعاقد معها أرنو فوستنهوفر Arno WUSTENHOFER فى بداية موسم ١٩٧٣ / ١٩٧٤ فى فريرتال (Wuppertal) ، كانت مقطوعة فى رباح الزمن In the Wind of Time ، وهى أول مقطوعة لبينا باوش تحدث ضجة (وقد حصلت على الجائزة الأولى فى مسابقة تصميم الرقص فى عام ١٩٦٩ من أكاديمية الرقص الدولية بكونلونا Cologne) وهى مصممة تصميماً رائعاً ولكنها خلت من الإهتمام بالواقع. تظهر تابلوهات التعبير الجسدى الجريئة التى كثيراً ما كانت تروى قصتين فى آن واحد والتى كان يؤديها الراقصون بحماس بالغ ينم عن موهبة تصميم عظيمة ،

ولكنها موهبة كانت حتى ذلك الوقت تفتقر إلى مضمون إلى الحد الذي بدت فيه مجرد تجميع أو تنويع على ما كانت قد تعلمته من كورت بوس Kurt Joss ، وهانس تسون Hans Zullig ولوكاس هوفنج Lucas Hoving وجين سيبرون Jean Cebron في إسين Essen ومن أنتوني تيودور Antony Tudor وخوسيه ليمون Jose Limon وبول تايلور Paul Taylor في نيويورك .

جاءت أولى خطوات بيينا باوش نحو اتجاه شخصي جديد في فويرتال بينما كانت لا تزال في فولكوانج في إسين . وبعد فوزها بجائزة التصميم في كولونيا مباشرة قدمت بيينا باوش مقطوعة صغيرة باسم بعد الصفر After Zero في عرض مدرسي صباحي في إسين فيردن Essen werden في ربيع عام ١٩٧٠ وقد جاء إسم المقطوعة ليعلن عن التحول القاطع الذي حدث في باوش حيث أنكرت إيمانها بمفردات الرقص الحديث الكلاسيكي وهي المفردات التي كانت ظاهرة بوضوح في مقطوعة في رياح الزمن والتي إستخدمت فيها حركات كبوت Ka-put المنحنية المستهلكة التي يبدو فيها الراقصين مثل الهياكل العظمية وكأنهم من مخلفات حرب ما أو كارثة ذرية ما .

وقد أستمر هذا الإتجاه في مقطوعات بيينا باوش الأولى لمسرح المدينة Stadt-theater في عام ١٩٧١ حيث كان أرنو فوستنهوفر قد دعاها للإشتراك في مهرجان مدينة فويرتال لعام ١٩٧١ كصيفة (ولتسابق مع إيفان ستيك Ivan set- tic الذي كان وقتذاك مديراً لفرقه الباليه في فويرتال وكان جونتير بگر Gunther Becker قد أعطاه نفس المقطوعة الموسيقية التي كانت باوش تستخدمها في رقصاتها) في أفعال للراقصين Actions for Dancers جعلت باوش راقصاتها يتعثرون كالوحوش في كل مكان على المسرح بينما أطرافهم منحنية وملقوية ومدلاة كأنهم أعضاء مجتمع ولد مشوهاً فيمثلون بذلك صورة كاريكاتورية لشكل الراقص العادي وكأنهم هنا يسخرون منه كما لو كان مزحة سخيفة .

في أفعال للراقصين التي تم تأليفها قبل أن تتعاقد باوش للعمل في فويرتال بستنين نجد لأول مرة أن هناك عناصر لا تنتمي للرقص وهي تحديداً العناصر المسرحية الواقعية التي أخذت تنسلل إلى أعمالها أو العناصر المتعلقة بنظرية الرقص التي أخذت تقوضها منذ ذلك الوقت . تدور الأحداث حول فناء تستلقي دون حركة في كفن على فراش مستشفى أبيض حيث يتسلق هذا الفراش جميع

راقصى الفرقة فيما بعد ويختلط رمز المرض والموت مع مزحة أحد الطلبة ويتداخل معها .

يبدو من ذلك إذاً إنه منذ بدء عملها فى فوبرتال أخذت باوش تتبنى أفكاراً أكثر تقليدية عن مسرح الرقص . إن باوش لم تتمرد على التقاليد حتى فى عملها للذين نالا إستحساناً كبيراً وهما تصميم فينو سبيرج Venusberg الراقص فى فاصل باليه تانهويزر Tannhauser لفاجنر wagner والعروض الراقصة لأوبرات جلوك Gluck إيفيجينيا على تاوريس Iphigenia on Tauris و أورفيوس ويوريديس Orpheus and Eurydice بالرغم من كونهما عمليين جريئين وأخاذين فى مزجهما للأساطير مع الأفكار الخاصة لمصممة الرقصات أقول أنها فى هذين العملين لم تتمرد على التقليد ولكنها قامت بتوسيعه لتسمح للرقص المعاصر (الذى كان حتى ذلك الوقت نوعاً فنياً أدنى بالرغم من كل الجهود التى بذلتها مارنا جراهم Mar- tha Graham) بأن يصبح وسيلة مناسبة لإعادة سرد أعظم الأفكار فى الأدب العالمى . يعتبر النقاد فريتز Fritz أولى مقطوعات باوش ، التى إستخدمت فيها الصور التعبيرية السريالية لإستحضار مخاوف الطفولة ، ثغرة أوزلة يمكن إلتماس الأعذار لها (على الأقل بعد نجاحها الباهر فى إيفيجينيا التى يعتبرها النقاد الألمان أفضل قطعة رقص لذلك العام) .

هناك عنصر أخير وحاسم يجب أن يضاف إلى صورة بينا باوش كما يراها الجمهور وكما يقدمها هذا الكتاب ويمكن أن نراه من خلال ذلك العرض الذى جاء بين قطعتى جلوك . لقد إستخف النقاد بهذا العرض كثيراً ومزقوه إرباً . فلأول مرة تسمح بينا باوش لراقصيه أن يقوموا بأنفسهم بغناء الأغنيات التى إستخدمتها فى باليه إستغرق ثلاثون دقيقة لأغنية جماهيرية تدعى أوصلك للناصية Ich Bring Dich un die Ecke فيدون غطاء المادة الكلاسيكية الأسطورية نرى هنا ولأول مرة شيئاً سيصبح فيما بعد الفكرة الرئيسية لمقطوعات باوش وهى عالم العلاقات الشخصية غير المريح (العلاقات بين الزوجين) وأسلوب إستخدام وإستغلال الرجل للمرأة . هنا تقوم باوش لأول مرة بنقض الأوهام الخاطلة والكليشيهات حول مشاركة الرجل والمرأة جنسياً وإجتماعياً وتحاول أن تحل محله وعياً جديداً ناقداً . هنا ولأول مرة ينبذ مسرح فوبرتال الراقص وهو الإسم الذى إتخذته لنفسها مجموعة الراقصين الملتفين حول باوش منذ عام ١٩٧٣ ، أفكار الإحترام التقليدية فى الرقص والتصميم والتى كانوا يتقبلونها حتى ذلك الوقت ويدأوا فى تبني شكل

الرفيو revue التافه ليسمموه بإستخدام تشكيلات الرفيو كطبقة رفيقة للتعبير عن نقدهم الإجتماعى المر .

ومرة أخرى تبقى باوش مكانها كما لو كانت قد غامرت بأكثر مما يجب فيتزامن رفيو الأغنية الجماهيرية الصغيرة مع باليه ل مالر Mahler وهي باليه رائعة من الخارج ولكنها تقليدية في بنيتها ونظرتها كما يبقى العاملين التاليين أيضاً فى إطار الحدود التى يسمح بها هواة البالية المتشددون لفرقة راقصة . تعتبر أورفيوس يورديس والقطع التى عرضت فى ليلة سترافنسكى تحت العنوان الشامل طقس الربيع The Rite of Spring هى مجموع ما إستطاعت أن تحققه بينا باوش فى حدود تقاليد الرقص . إنها تصميمات باهرة ورائعة وعروض ممتازة فى إطار نوعها الفنى الخاص (حتى أنه يمكن للمرء أن يفهم إستياء هؤلاء الذين يستنكرون إبتعاد بينا باوش عن الرقص التقليدى وإقترابها إلى أشكال جديدة مفتوحة وأكثر ارتباطاً بالدراما) .

وأخيراً أتترك بينا باوش الأشكال القديمة خلفها ، ولو إلى حين ، فى أمسية بريشت وفابيل Brecht / Weill التى أقامتها فى يونيو عام ١٩٧٦ . لقد عقت الفرق عزمها على نقد وتحسين عالم الرجل بإستخدام أساليب الرفيو بشكل مهيب وغير مكبوح . فى هذه المقطوعة بتوازنها الجريء بين الباليه والدراما والإستعراض وموقعها الوسط بين الضحك والبكاء تحاول باوش أن نفى بمطالب جمهورها المتحمس ورغبته فى الإستعراض والترفيه لكن دون التخلي مقدار ذرة عن إنزائها الإنسانى .

ومن هذه اللحظة فصاعداً تأخذ أعمالها كلها فى تقدم فنرى أعمالاً تتم عن ذكاء ودقة وتساؤلات عطوفة حول مصاعب وإمكانيات التعايش البشرى بالإضافة إلى محاولة إيجاد لغة جسدية تستطيع أن تحقق التواصل الشخصى الذى لا تستطيع اللغة وحدها أن تحققه . وأعمال هذه المرحلة هى ذو الحية الزرقاء Blue beard وتعالى أرقص معى come Dance With Me والأوبريت هجرة رينانة Renate Enugraates ، ويقودها من يدها إلى القصر Me Takes ber by the Mard وهو نص مبسط لشكسبير ، و كونتاكثوف Kontakthof و ألحان غنائية منفردة Arias ، و أسطورة الطهارة Legend of Chastity و باندونيون Bandoneon و ١٩٨٠ وصولاً إلى فالسات Waltzes والقرنفل Carnations (كما أن هناك عمل آخر لم يحدد إسمه بعد سيعرض قبل إرسال هذا الكتاب للمطبعة) . وبالطبع

تتطلب لغة الجسد الجديدة هذه قواعد جديدة وهى قواعد أخذت تزيد من إستخدام الكلمة المنطوقة كوسيلة فحسب (وهو مالا يعد تناقضاً) . تأخذ باوش فى إدخال اللغة تدريجياً ، وتكتسب اللغة والحديث وظيفة جديدة فى مقطوعات مثل أسطورة العفة و ١٩٨٠ و فالسات - التى تعد توسعات حول قضية جوهرية دقيقة أخذت مصممة الرقصات تطرحها على راقصيتها - يتم إستبدال فقرات الرقص الفردية بالبحان غنائية منفردة كبيرة كما تتوسع تشكيلات الأداء الموحد القليلة الموجودة لتصبح فقرات من الرقبو مزودة بالفوجو Fugu المنطوقة التى تعبر عن الأفكار الرئيسية فى القطعة .

تمتلىء هذه المقطوعات بالواقعية، على الأقل بالقدر الذى تسمح به خشبة المسرح . إن هذه العلاقة الجديدة بالواقعية هى التى أبعدت بينا باوش شيئاً فشيئاً عن الرقص وهو ما أسف له معجبيها . دائماً ما كانت باوش تشك فى جدوى التقنية كهدف فى حد ذاته . وقد شبهت منذ بداياتها الفنية البراعة فى الأداء كهدف فى حد ذاته بقطعة حلوى تترك طعماً مرّاً فى الفم . صحيح أنها حاولت عدة مرات التحول إلى الخطوات التى تعلمتها سابقاً وكان آخرها فى قهوة مولر Cafe Muller فى صيف ١٩٧٨ ولكن يجب على المرء أن يصدقها عندما تقول أن هذا لم يعد ممكناً وأنها ستشعر بأنها كاذبة لو أنها قامت هذه الأيام بتصميم نوع الرقص التى كانت تصممه منذ خمسة أعوام أو ستة أو حتى عشرة أعوام مضت .

عندما بدأت بينا باوش حياتها الفنية فى فويرتال قالت شيئاً اعتبرته أنا حينذاك موقفاً غريباً من مصممة رقص . قالت إنها لا يعينها فى المقام الأول كيف يتحرك الناس أو كيف يمشون . لقد كانت تريد أن تعرف ما الذى يحرّكهم و ما الذى يدور فى داخلهم . إن هذا التصريح يعد بمثابة المفتاح لأعمالها ولتطورها . إن إهتمامها بالناس فى حد ذاتهم ، ليس بإعتبارهم آلات رقص أو حتى ممثلى مسرح هو الذى قادها تدريجياً بعيداً عن مفردات الرقص التى لم تستطيع من خلالها أن تقول ما تريده . وفى النهاية فإن هذا هو ما قادها بعيداً تماماً عن الرقص . وعلى الرغم من ذلك فإنه مهما يحدث فقد تقلدت بينا باوش مكانة هامة فى تاريخ الرقص حيث تحتل المكانة الأولى بين مصممي الرقص الأوربيين فى عصرنا الحالى وفى فن الباليه تعد بينا باوش مصممة الرقص الوحيدة المبدعة فى ألمانيا مابعد الحرب العالمية ، التى تسهم إسهاماً هاماً فى تطور هذا النوع الفنى .

وتستكشف بينا باوش حالياً مناطق جديدة خالية من الأمان والحماية نظراً لبعدها عن رفقاءها القدامى جنيفر مولر Jenifer Muller أو تويلا شارب Toyla sharp وهي مناطق تقع ما بين الرقص والدراما والفن المرئي والأوبرا والفيلم . إنها لم تتوقف ولم تهدأ . إنها تبحث وتلمس الطريق أمامها ولا تزال تتحرك . ولا يستطيع أحد ، ولا حتى باوش نفسها ، أن يرى في الوقت الحالي أين ينتهي الطريق كما لم يتضح بعد مسار الطريق (فريما يعرج بها الطريق مرة أخرى نحو الرقص والباليه) . وربما تبدو الأمور كليبية . من المحتمل أن تكون الآلة المسرحية التي دفعت باوش في سنوات معينة إلى إنجازات تفوق القدرات البشرية (حتى من ناحية الكم) هي نفسها التي في طريقها لأرهاقها الآن .

يوخين شميت

Jochen Schmidt

مقدمة

الرقص والتحرير

كيف نسمع أنفسنا فى بادئ الأمر ؟ نسمعها فى صورة غناء لأنفسنا لا نهاية له ورقص . وهما شيان لا يزالان مجهولين . ولا حياة لهما فى ذاتهما . ولم يتخذ أشكالاً محددة مع إمتلاكهما سحر البداية الأصلية . إلا أن أول من إقترب منهما وجد الأمر مختلفاً مما سمح للتعبير عنهما فيما بعد أن يتخذ شكلاً رجباً ومحدداً بدقة فى الوقت ذاته .

إرنست بلوخ

عن فلسفة الموسيقى

عندما تولت بينا باوش إدارة المسرح الراقص Dance Theatre فى مسارح فويرتال فى بداية موسم ١٩٧٣ / ٧٤ تغيرت حالة الرقود التى إنتابت ساحة البالاية الألمانية . بالطبع كان هناك مصمو رقص سابقين عليها من أمثال هانس كرسنك Hans Kresnek من برلين Berlin وجرهارت بونر Gerhard Bohner من دارمشتات Darmstadt قد يداؤ فى الفكاك من إطار التغيير المحدود للرقص الكلاسيكى والحديث بحثاً عن أشكال جديدة تناسب عصرهم إلا أن فرقة فويرتال تحت قيادة بينا باوش كانت أول من أسس مصطلح المسرح الراقص ليعنى نوعاً فنياً جديد أو مستقلاً (وكان هذا الاسم يستخدم حتى ذلك الوقت كحزء من أسماء الفرق الراقصة) . لقد فتح المسرح الراقص الذى يعد مزيجاً من الرقص والدراما أفقاً جديدة للغتين معاً . لقد عبر هذا المصطلح أساساً عن نوع من المسرح يهدف إلى إيجاد شئ جديد فى الشكل والمحتوى معاً .

لقد إكتشف مسرح فى فويرتال الراقص مجال عمله المميز وقام بتطويره فى وسط ثقافة باليه كانت - فيما عدا قلة من المراكز التجريبية مثل بريمن ودارمشتات وكولونيا - تكتفى إما بالحفاظ على ميراثها الكلاسيكى وتحديثه تدريجياً أو التعامل مع الرقص الحديث الوافد من الولايات المتحدة الأمريكية . لقد مات تقليد الرقص التعبيري Ausdruckstang بأسمائه اللامعة من أمثال ماري فجمان Mary

Wigman ورودفون لابان Rudolf Von Laban وهارالد كرويتسبرج Harald Kreutzberg وجريت بالوكا Gret Palucca منذ الحرب العالمية الثانية . ففي جهادهم للتوصل إلى مسرح غير سياسى يتجاوز حدود الزمن ، حاول الناس تجنب المواجهة مع الأجداد المستفزين الذين كان رفضهم القاطع لهذا الرقص الكلاسيكى وثوبه فى وقت مبكر يرجع إلى عشرينات هذا القرن قد تطلب ضرورة التوصل إلى فهم جديد للجسد . لقد كان جون كرانكو John Cranke الذى يعد مجدداً بالرغم من خلفيته الكلاسيكية بشكل غير مباشر - مع هذا التقليد الثورى الذى كان قد قارب الإندثار - ولكن بدون عاطفته الزائدة وبدون قدرينه الكونية وبطريقة جديدة تماماً . أخذ مسرح فيريتاال الراقص تدريجياً مع كل مقطوعة يأخذ موقع الريادة فى تحقيق هدف كان الرقص التعبيرى قد تطلع إليه دائماً ولكنه عجز عن تحقيقه وهو : إعتاق الرقص من قيود الأدب وتخليصه من أوهام الحكايات الخرافية والوصول به إلى الواقعية .

لقد عرفت فترة التدريب التى قضتها بينا باوش مع كورت يوس فى مدرسة فولكفانج فى إسين على مفهوم الحركة فى الرقص التعبيرى كما عرفت فترات الدراسة التى قضتها فى نيوريورك على الرقص الحديث وقد ظهر هذا فى أولى مقطوعاتها ، وربما أكثرهم تميزاً ، وهى تصميم رقص طقس الربيع لسرافسكى ، حيث خلقت بينا باوش مركباً على درجة عالية من الأصالة من التقليد الألمانى والحداثة الأمريكية . لقد كانت الخواص التى تميز مسرحها الراقص واضحة حتى فى تلك الأعمال التى يمكن إعتبارها تقليدية . لقد أطلق راقصوها العنان لطاقة خام جديدة وروت أجسادهم القصص بمنتهى الصدق وخلق رقصهم من أى دلالات مفروضة عليه . وعلى الرغم من أن بعض مسرحياتها كانت مبنية على حكايات أصلية مثل طقس الربيع ومسرحيتى جلوك إفيجينيا على تاويريس وأوفوريوس ويوريديس و ذى اللحية الزرقاء كانت بينا باوش قد تجاوزت أى مفاهيم مسبقة عن تأويل النص . إنها لم تصمم سواد ولكنها إنتقلت عناصر من الحكبة لتكون نقطة إنطلاق لمعين لا ينضب من تداعى المعانى لديها . بينما يجتهد مصممو الرقص الآخرون لترجمة الموسيقى إلى حركة ، يتعامل المسرح الراقص بشكل مباشر مع الطاقة الجسدية . إن القصة فى المسرح الراقص هى قصة تاريخ الجسد وليست أدباً مرقوصاً .

وعلى أية حال تكمن الأهمية الحقيقية لعمل بينا باوش فى أسلوب توسيعها لمفهوم الرقص وتحديث مصطلح الرقص من تعريفه الضيق بإعتباره سلسلة من

الحركات المنصلة . شيئاً فشيئاً أخذ الرقص فى حد ذاته يتعرض للمساءلة فلم تعد أشكال التعبير العتيقة أمراً مفروغاً منه وغير قابل للنقاش . لقد تطور المسرح الراقص حتى أصبح شيئاً يمكن تعريفه بأنه مسرح التجربة - Theatre of Experience أى مسرح يجعل الواقع - الذى يعبر عنه فى شكل جمالى ملموس وحقيقى واقعاً مادياً عن طريق المواجهة المباشرة . لقد إكتسب مسرح فويرتال الراقص - ربما لأول مرة فى تاريخه - وعياً بذاته وحرره ليكتسب شكله وأسلوبه الخاص به عن طريق رفض القيود الأدبية وتحويل الرقص المجرد إلى شىء مادى ملموس فى آن واحد.

مسرح التجربة :

لقد كان إستقبال النقاد لأولى أمسيات رقص بينا باوش فى فويرتال متفاوتاً ويتميز بالجدل والخلاف . إن هذه البداية لتجديد المسرح الراقص لم يسهل دمجها فى مجموعة القيم والتصنيفات الموجودة المعترف بها فقد كانت تتعارض بشدة مع مفهوم الرقص المعتاد . لقد تنوعت ردود الأفعال ما بين الدهشة أو الإعتراف الحائر بكيونته والرفض الصريح له . لقد كان واضحاً أن أعمال باوش بما تتميز به من جدة مذهلة كانت تتطلب بوضوح فهماً جديداً للرقص وهذا ما أكدته الأعمال اللاحقة . لقد أدى كسر الحواجز بين الأنواع الفنية ومحو الخطوط الفاصلة بين الرقص والمسرح اللفظى والمسرح الموسيقى إلى صعوبة تصنيف الأشياء تصنيفاً ثابتاً . لقد وقفت المقطوعات الراقصة بتحد فى إتجاه معاكس للتيار وأحدثت خلافاً لم يكن أحد على إستعداد أن يعترف بأنه خلافاً مثمراً وقتها . لقد عكس الإستقبال الأول لهذه الأمسية معركة شرسة ضد النقاد الذين يصعب عليهم تغيير الأنماط الراسخة لرؤية وإستيعاب ما يشاهدونه ومن ناحية ، كان الناس على إستعداد للإعتراف بأن باوش الفنانة تتمتع بخيال وعبقرية ولكن من ناحية أخرى بقى مضمون أعمالها غامضاً يصعب الوصول إليه . لقد بات التمييز بين الشخصية (الموهوبة) والأعمال الموسومة بالزهد سمة مميزة للإستقبال الأول لأعمالها ومع زيادة جماهيرية مسرح فويرتال الراقص أخذ هذا التمييز يلهب الخلاف حول الإعجاب والرقص .

ويعد مبدأ المونتاج ، الذى تطور إلى أن أصبح مبدأً أسلوبياً طاعياً للمسرح الراقص ، مصدراً دائماً للغضب . بل أن الخرابط الحر للمشاهد دون التقيد

بإستمرارية الحكمة أو سيكولوجية الشخصيات أو سببية ما يساعد أيضاً على عدم فهم هذه الأعمال بالطريقة الطبيعية . ويستحيل شرح كل تفاصيل عمل ما من منطلق وجهة نظر أحادية قابلة للتطبيق فى جميع الأحوال والأمكنة بدون إستثناء تماماً مثلما يستحيل إحتواء كل العناصر الفردية فى مركب واحد بإعتبار أن لها معنى واضح دقيق .

وتتشابك عناصر المضمون والشكل بطريقة معقدة فى هذه المقطوعات حتى أنه يصعب بشدة فهمها من نظرة واحدة . وبالمثل فإن إعادة سرد المشاهد بحسب تسلسلها الزمنى يعد غير مناسباً على الإطلاق ويصعب إعادة بناء الأحداث الواقعة على خشبة المسرح فى كلمات فيجب على المرء أن يكتفى بوصف الأحداث بشكل تقريبى . ولا يمكن لدرجة تعقيد العناصر التى تتألف منها العملية المسرحية الحية أن تعرف من منطلق معنى أحادى . وبما أن مقطوعات باوش لا تحتوى على خرافة بالمعنى البريشنى ولا تتبع أسلوب التنوع المنهجى لقيمة أحادية فإن الترابط المنطقى لا يتضح إلا فى أثناء عملية التلقى . وبذلك تصبح المقطوعات غير كاملة . ولا تعد أعمالاً فنية قائمة فى حد ذاتها ومكتملة لأنها تتطلب متفرجاً فاعلاً يقوم بذلك . ويمكن هذا كله فى أيدي المتفرجين فإن عليهم أن يساءلوا إهتماماتهم وخبراتهم اليومية . فعلى المتفرج أن يقارن ويوازن بين هذه الخبرات وما يدور على خشبة المسرح من أحداث وأن يربط بينهما . ولا يمكن إحداث حس ربط ولا عندما يرتبط الوجود المادى (الإدراك الفيزيقي الذى نعكسه الأعمال) على خشبة المسرح بالخبرة المادية للمتفرج . تعتمد هذه العلاقة على التوقعات الملموسة (الفيزيائية) للمتفرج والتى تحبط ما يدور على المسرح أو تؤكد أو تفنده ومن ثم توفر فرص تعلم دروس جديدة . فإذا وضعنا هذا جانباً يمكن للمسرح الراقص بكل ما يتمتع به من إمكانات جسدية وإيمائية ومحاكاة أن يبعث الحياة فى المسرح مرة أخرى بإعتباره تواصلاً للحواس .

وتنطلق بينا باوش من الخبرات الإجتماعية اليومية للجسد والتى تترجمها وتطورها إلى أن تصبح سلسلة من الصور والحركات الساعية إلى الموضوعية . يتم توضيح هذه الخبرات اليومية للفرد والعوائق والقيود الجسدية التى تصل إلى نقطة الضبط للذات التراجيكوميدى عن طريق التكرار والتقليد حتى تصبح هذه الحركات قابلة للخبرة بها وتعتبر نقطة الإنطلاق هذه هى الخبرة الذاتية الأصلية والمطلوبة من الجمهور أيضاً حيث يستحيل التلقى السلبى . ويحشد مسرح التجربة

العواطف والمشاعر لأنه يتعامل مع طاقات موحدة . إنه مسرح لا مجال للإدعاء فيه . إنه مسرح حقيقى . ولإن المتفرج يتأثر بأصالة هذه العواطف التى تخط الحس بالإحساس وبينما الإثنان ممتعان عليه أن يتخذ قراراً وأن يحدد موقفه الخاص . لم يعد هكذا المتفرج مستهلكاً لمتع غير ذات تسلسل ولا شامداً لتفسير للواقع بل إنه يصبح جزءاً من تجربة شاملة تسمح لخبرة الواقع بالوجود فى حالة من الإثارة الحسية . ويأتى نشر المعرفة فى مرتبة ثانية بالنسبة للتجربة . ولايخدعنا المسرح الراقص عن طريق الأوهام بل يجعلنا نتصل بالواقع . إنه يعتمد على بنية اجتماعية كونية من العواطف التى يمكن تحديد موقعها تاريخياً . (٢)

لقد حاول المسرح فى الستينات رصد مستويات التجريد المختلفة . أما المسرح الراقص فيبدأ التجريب الآن من نقطة الصفر .

حول فن تدريب سمكة زينة :

كيف يروى المسرح الراقص قصته .

لقد أمدنا مسرح فويرتال الراقص ولأول مرة بمادة وفيرة لمناقشة معنى الواقع على خشبة مسرح الباليه . إن هذا النوع من مسرح التجربة لا يغير فحسب شروط التلقى عن طريق إشراك كل حواس المتفرج وتحويل الرقص من المستوى الجمالى المجرى إلى مستوى الخبرة الجسدية اليومية وإنما أيضاً عن طريق إختلاف الأسلوب والمضمون . فبينما كان ينظر للرقص سابقاً على أنه مجال الأوهام الجذابة وملجأ التقنية المكثفة بذاتها والمعالجة التجريدية للأفكار الوجودية فإن أعمال باوش تعود بالمتفرج إلى الواقع . ويعنى جعل الرقص راعياً بذاته أيضاً تحميله بكل الظواهر الحقيقية . إن الخاصية المميزة للرقص هى حقيقة أنه يروى قصته من خلال الوجود الحسى للأجساد أصبحت الآن تستطيع أن تصف واقعاً تحده التقاليد الجسدية . ولا بد أن برتولد بريشت كان عنده فكرة عن هذه الاحتمالات عندما كتب فى الأورجانون الصغير Kleines Organon قائلاً أصبح لتصميم الرقص أيضاً دور نو طابع واقعى .

وعلى الأقل لا يستطيع المسرح الذى يأخذ كل شئ من الإيماءة أن يستغنى عن تصميم الرقص . يؤدى جمال حركة ما ورساقعة تكوين ما إلى التغريب كما أن إبتكار البانتومايم يساند الحدوته كثيراً (٣) . وحتى إذا لم يكن مسرح الحركة لدى

بيناً باوش يقوم بتوصيل مضمونه من خلال حدوثه ما . فقد تفرد هذا المسرح من خلال رفضه للحبكة الأدبية ولا يستثنى من ذلك أساليب المسرح الملحمى . فإذا طبقنا هذا على العملية الفردية والمشهد الفردي الواقعي (الراقص) ويمكن إعادة إكتشاف بعض التعريفات الرئيسية الخاصة بالمسرح التعليمي didactic theatre في مسرح فويرتال الراقص على الرغم أنه لا يدعى التعليمية : لقد أصبحت الإشارة الابدائية ، والعرض الواعي للمسارات ، وأسلوب التفرير ، بالإضافة إلى إستخدام الكوميديا استخداماً خاصاً من الأساليب المميزة لفن التصوير . إن هذه العناصر مع الموتيفات المستعارة من عالم الخبرات اليومية تستطيع أن تمثل الناس كما هم مثلاً يطالب بريشت .

إن مبدأ المونتاج لدى بينا باوش - التي لم تستعره من المسرح اللفظي أو الأدب وإنما خلقتها من التقاليد الأقل شأناً في بيئتها مثل الفودفيل Vaudeville

والموزيك هول music hall والرفيو revue - يكتسب واقعيته من الأحداث والمواقف الفردية متغاضياً في أثناء ذلك عن أى تقليد درامى للحبكة . وبدلاً من أن تكون التفاصيل كلها قابلة للتفسير بشكل مطلق فإن الملامح السائدة للمقطوعة هي عبارة عن حركات متعددة الأبعاد وذات تزامن معقد فتطرح بذلك بانوراما رحبة للظواهر . ولا تدعى المقطوعات أن لها هذا النوع من التكامل الذي يمكن من خلاله مسالة كل عنصر وأهميته الفردية بالنسبة إلى القصة المستمرة بأكملها . ويشبه المبدأ الذي يقوم عليه البناء في المسرح الراقص مثله في الموسيقى حيث تكون الأفكار والأفكار المضادة والتنوعات ونسجاً حول الفكرة الرئيسية . ولا تمثل البداية والنهاية حدوداً زمنية في التطور النفسى للشخصيات بل أن مبدأه الرئيسى هو دراما الفقرات الفردية والتي تتعامل مع الموتيفات بشكل حر ولكنه في نفس الوقت محسوب بدقة ومصمم طبقاً لنظام محدد .

تعد هذه الأعمال بمثابة الدراسات الميدانية التي تهدف إلى الوصول إلى عمق العواطف والتقاليد الجسدية ثم تبرز نتائج الدراسة وتأتى بها إلى السطح . ويمكن إلقاء الضوء على مجموعات من الموتيفات من زوايا مختلفة ومحاولة فهمها تبعاً لإتجاهات متنوعة . وفي نفس الوقت لا يشغل المسرح الراقص أى وضع واضح يتطلب تفسيراً مسبقاً للمسألة للمواقع . لا يدعى هذا المسرح معرفته بما لا يمكنه أن يعرفه . إنه عوضاً عن ذلك يأخذ ما يجده ويجعله قابلاً وللمساءلة بشكل إيجابى للغاية . فى مسرح بينا باوش الراقص يتم التعامل مع المادة الواقعية

بشكل صريح وواضح ويمكن ملاحظته في كل تجلياته المختلفة . إنه المسرح في معناه الأصيل أى مشهداً من التحولات . ولكن لا يقصد من هذه التحولات خداع المتفرج ، مثل حركات السحر والشعوذة الرخيصة ، أو تسلية أو سلب وعيه . ولا يخدر المسرح الراقص الحواس بل إنه يشحذها لما هو واقعي فعلاً . ويصبح المسرح معملاً حيث يسمح المؤلف / مصمم الرقصات للعناصر المختلفة أن تعمل معاً وأن تناقض بعض وتتكامل وأن تتحد لتعطى رؤية جديدة . ويشارك المتفرج في هذه العمليات ككل ولا تهدئه المؤثرات كما في المسرح الترفيهي البحت . ومع ذلك تظل الحملات الإستكشافية لمسرح فويرتال الراقص مغامرات ممتعة . ويضفي الفضول والتعطش للخبرة قيمة ترفيهية على هذا المسرح .

ولا يوجد في المسرح الراقص أى مجال للأحكام الأخلاقية وبينما يسلم المسرح الروائي التقليدي شخصياته بالأخلاقيات سواء كانت نابعة منها أو من أسس إنسانية فإن المسرح الراقص يحجم عن النطق بهذه الأحكام . إن المسرح الراقص يقدم نتائج وعلى المتفرج أن يختبر بنفسه ما إذا كانت هذه النتائج تشوه الاحتياجات الأصلية أم تسهم في الاعتراف بها وتقديرها . في هذه الدراسات الميدانية تؤخذ العينات من الحياة اليومية ويتم إختبار أشكالاً عامة من العلاقات والتعاملات الإجتماعية لمعرفة ما إذا كانت مناسبة أم لا ، ولا يوجد مجال للأفكار المتصورة سلفاً . وتتيح حرية التجربة إيقاظ الفضول مرة أخرى . تقوم بيثا بأوش بطرح تساؤلات وتعد مقطوعاتها نتاج الإستكشافات التي قامت بها مع فرقها .

ولأن التدريبات والتنويعات حول الفكرة لا تتبع منطقاً صارماً فلا وجود أيضاً للترابط المعتاد الناتج عن مبدأ السببية . ولا يوجد خيط محكم من الأحداث يمتد من البداية إلى النهاية ليفهمه المتفرجون ويتابعوه ليصل بهم في النهاية إلى غاية حددها المؤلف مسبقاً . ولا تحدد أى قوة سيكولوجية دافعة كيفية تصرفات الناس على خشبة المسرح وأسبابها . تكون الصور والحركات ذات الترابط الحر سلسلة من التشابهات وشبكة معقدة من الإنطباعات التي ترتبط بعضها ببعض تحت السطح فإذا كان هناك منطق ما فإن هذا المنطق لا ينتمي للوعي والإدراك بل للجسد وهو منطق لا يلتزم بقوانين السببية بل يلتزم بمبادئ المشابهة . ولا يعتمد منطق العواطف والأحاسيس على العقل .

وبناء على ذلك فإنه لا يوجد أى فرق بين الأدوار الرئيسية والشخصيات الثانوية في مسرح فويرتال الراقص فإذا ظهر بطل ما - كما في طقس الربيع أو

ذو اللحية الزرقاء - يكون بلا إسم . ويمثل مصيره مصير كل رجل و كل إمراة حتى لم يعد المفترج يتوحد مع تاريخ الشخصيات الفردية وبالتالي أصبح مضطرا أن يبحث عن التوتر في المقطوعة في غير ما اعتاد أن يجده . ولم يعد هذا التوتر موجهاً نحو ذروة واحدة تنهيه لكنه أصبح موجوداً في كل لحظة بسبب مزيج الأدوات والحالات المختلفة . ويتعاقب الصارخ والهادئ والسريع والبطيء ، والحزن والفرح والهستيريا ولحظات الهدوء والعزلة ومحاولات الإقتراب . ولا يتحدث بيذاً باوش في كيف يتحرك الناس بل ماذا يحركهم .

تقوم بيذا باوش بتوسيع مجال الرؤية لتكشف عن الحجم الأكبر من العلاقات الكائنة . ولا تتخذ أية شخصية وظيفة النائب الذي يتصرف بشكل نمذجي . تنعكس النواحي الفردية والاجتماعية بشكل مباشر في البانوراما المسرحية للعواطف . وليست هناك أية حاجة لل تفسير من أجل إكتشاف الأوضاع الاجتماعية وراء شخصيات خشبة المسرح . تتشكل الرغبات غير المشبعة التي هي موضوع مقطوعات باوش دون الإنحراف عن الخط الرئيسي . ولأول مرة يظهر الراقصون لا باعتبارهم موظفين فنياً ليدوا أدواراً بل يظهرون بشخصياتهم كما هي دون أية حماية . وتمتلك مخاوفهم وزفراتهم قوة التجربة الحقيقية وبينما يروى المسرح الراقص تاريخ للجسد فإنه دائماً يحكى أيضاً شيئاً من القصة الحقيقية لحياة الناس الذين على خشبة المسرح . وعلى الرغم من أن باوش تستغل أكثر الأدوات المسرحية تنوعاً حيث تستعيرها من كل الأنواع الفنية فإنها تحافظ على إستقلالية الوسيط الفردي . إن التنافر والخلاف بينهم بالمعنى البريشتي لا يوجد في عمل فني شامل وإنما يكمن تفاعلهم مع بعضهم البعض في أنهم يغريون بعضهم البعض بالتبادل (٤) .

ففي المسرح الذي يخاطب الإمكانات العاطفية للمشاهد أكثر من الإمكانات المعرفية يصبح للتغريب وظيفة مختلفة . وبما أن مسرح الحركة لا يستخدم الحكاية بوصفها قلب العرض المسرحي (٥) لنقل المعلومات فإن هدفه لا يمكن أن يكون شيئاً غير توصيل الواقع الذي عاشه البعض في تجارب شخصية . فالأثر المباشر أهم من الشرح المنطقي . وبينما يخلق مسرح بريشت الملحمي وعياً ملائماً فإن المسرح الراقص يطرح التجربة الإنسانية . ولا يتأسس التوجه المعارض لهذا المسرح على البصيرة العقلية المنطقية بل على إحتياج العواطف . وبينما يوجه المسرح التعليمي إنتباهه في الأساس نحو السياق الإجتماعي ويرتب الظواهر تبعاً

لرؤية مسبقة للعالم ، تبدأ باوش من المعايير والتقاليد المستبعدة ففى مسرحها الحركى يمكن رؤية الأوضاع فى سلوك الفرد .

مثل بريشت ، يستمد مسرح باوش كل شىء من الإشارة الإيمائية . ولكنها فى هذه الحالة تشير إلى دائرة الأفعال الجسدية ولا تؤيد أو تعارض أية مقولة أدبية ، فالإشارة الإيمائية تحدث من خلال نفسها . ولا يصبح الجسد فيما بعد وسيلة تؤدى إلى غاية بل يصبح الجسد فى حد ذاته موضوع العرض . لقد بدأ شىء جديد فى تاريخ الرقص ألا وهو أن الجسد يرى قصته فعلى سبيل المثال عندما يحمل رجلاً امرأة حول عنقه كالوشاح فهذا علامة على أنها لا تعنى له أى شىء أكثر من الإكسسوار فإن هذا المشهد لا يحتاج لمزيد من التفسير ولا يجب مخص معناه . ومرة تلو الأخرى يظهر الجسد فى حالة ضعف ، ويظهر النطاق الكامل للعواطف الإنسانية محدداً ومقيداً بالتقاليد ولكن تظهر أيضاً المنفعة المرتبطة بكسر المحرمات المعقدة . ويوضح التفرغ بشكل أكبر هذه الحدود التى أصبحت طبيعة فىنا . ويتم تشريح تلك الأشياء التى يعتبرها الناس معايير مقبولة خارج نطاق سياقها المألوف وبالتالي يمكن إختبارها بشكل جديد . إن تغريب صورة الجسد اليومية والتى أحياناً ما تكون مشوهة يجعلها معروفة وإن بدت غريبة فى نفس الوقت (٦) . بذلك ولأول مرة يلحظ لأمر الحياة اليومية التى أصبحت أموراً عادية من المنظور البعيد لهذا التغريب الجديد .

يتحقق التغريب عادة من خلال الكوميديا التى تستخدم الأدوات السينمائية ، فتؤدى مجموعات كاملة من الحركات بالحركة البطيئة أو بالحركة السريعة . ولا تكون النتيجة القهقهة على حساب شخص واحد . ولا تشجب الفكاهة الإحتياجات الحقيقية بل تكشف عن شىء ما يتم دفنه بسبب تشويه هذه الإحتياجات . يعترى اللحظات الفكاهية مسحة حزن باطنة تجعل من الأتيكيت البرجوازي المتمثل فى رقصة البيضة مأساة يدمر هذا المسرح منطق التقاليد الذى له ما يبرره و يبطل الإيماءات المسلم بها لكى يظهر ما فقد ويكشف عن إشتياق يسحق الحفاظ عليها . وبينما يضحك المتفرج فإنه يرى فيما يدور على المسرح حقيقة سلوكه الشخصى ويكمن الفرق بين هذا ومسرح البولفار boulevard theatre فى أنه لم يعد يسلى المتفرج مشاهدة مأزق شخص آخر . تقلل بينا باوش من المسافات وتقرب حقيقة الأمانى إلينا بشكل غير مريح . ويمكن أن يحدث الكشف عندما تصطدم المجالات العامة والخاصة - التى تكون منفصلة فى الحياة اليومية

بوضوح - بشكل غير متوقع . يقف ثنائي في مقدمة خشبة المسرح ويتسم بسعادة بينما يستبان معاملة بعضهما البعض من الخلف من خلال ما يكيون لبعض من ركلات وقرصات . ويوضح هذا المشهد الكوميدي - الجاد في أبسط شكل - التناقض بين الإنسانم الزائف في الحياة العامة وحقيقة المعارك الدائرة في الحياة الخاصة فالقناع الصالح الذي يرتديه الناس لا يعبر عن الملامح الحقيقية .

تعد إستكشافات المسرح الراقص بمثابة فحوص متكررة لأشكال السلوك المكتسب الذي يقبل دون تفكير . تأخذ باوش بشكل متزايد في إستخدام الخرافات الشعبية التي تبثها أفلام هوليوود والمسلسلات الهزلية والأغاني الجماهيرية وغيرها من الوسائل المشابهة لها مثل الأوبريت والرفيو . وهي لا تنقل عنهم العناصر الرئيسية لمسرح الحركة مثل مكونات الكورس وتشكيلات الرفيو ومبدأ التكرار فحسب ولكنها تأخذ أيضاً مثل الجمال والمشاركة والسعادة بشكل حرفي . ولكن لا يوجد وجه للمقارنه بين المفاهيم المثالية والواقع . فمن خلال المفاهيم المثالية يظهر لنا الإلتزام المستبطن على أنه ضبط فيزيقي للنفس ويفشل العناق الرقيق المهذب على طراز هوليوود حيث ينقبض الطرفان فلا يستطيعا أن يتحدا . ولا تستطيع الأساطير الشعبية أن تفي بوعودها . ويتضح أن الإتفاقات الصامتة المفهومة ضمناً لا قيمة لها ويظهر خلفها الإحتياج الحقيقي الذي لا يمكن التعتيم عليه خلف الواجهة اللامعة أكثر من ذلك . وعن طريق وخزة وغمزة يصبح المتفرج شريكاً في عملية نزع القناع فالضحك معاً يسهل عملية نزع القوى القهرية .

ولا يقتصر هذا على العالم الخارجي فقط بل تمتد هذه الصور لتشمل المسرح أيضاً . ويهاجم المسرح الراقص تقاليد الآلة المسرحية بما فيها من تمييز بين النشاط الذي يدور على خشبة المسرح وسلبية الجمهور وذلك عن طريق الرقص بجنون نحو مقدمة خشبة المسرح وبمد الحركة إلى داخل قاعة المشاهدة . ويصبح الجمهور أيضاً موضوعاً مباشراً لما يدور على الخشبة المسرحية . وفي نهاية تعالي الرقص معى يغرى الراقصون الجمهور قائلين تعالي أرقص معى .

يقام مسرح فوبرتال الراقص الطلب على وسائل الجذب السطحية وما يقتضيه من تثقيف جمالى بحت وكما فى الرقص التعبيرى الذى إستغنى عن المنظر المسرحى والملابس المعقدة من أجل التركيز على الجسد والرقص فإن

باوش تضع الديكور والملحقات المسرحية فى المرتبة الثانية بالنسبة لما تريد قوله . وترفض مناظرها المسرحية البسيطة والشاعرية أن تسمح بسلوك سلبى وإستهلاكى . ويتعرض جمال هذه المناظر الرقيق إلى خطر دائم مثل مجموعات الزهور فى القرنفل والتي تحميها كلاب مقيدة . داخل مناظر مسرحية حقيقية (شارع بأنماطه المعتادة وحجرة أكبر من المعتاد فى منزل قديم وسيلما) وبعدة كل البعد عن أية طبيعية . إنها ملاعب شاعرية (حديقة منزل ، لوحة لبحر متجمد ، بركة هائلة من الماء) نمد واقعية المسرح الراقص ليصبح واقعاً يوطوبياً أو يوطوبيا واقعية . ولكنها فوق كل هذا مساحات يمكن التحرك فيها حيث يفرض بناؤها حركات محددة للراقصين وتجعل هذه الحركات مسموعة بوصف (مثل أوراق شجر أو مياه على الأرض) وقادرة على المقاومة .

يستعير هذا المسرح ملابس من الواقع ، فملابسه عبارة عن فساتين بسيطة وبدل وأحذية ذات كعب على وأحذية للمشي أو ملابس سهرة لامعة باهظة . إنها الملابس النموذجية للرجال والنساء وبدلاً من أن تكون مجرد ديكور فإن المسرح الراقص يساهم وظيفتها . إن هذه الملابس بمثابة الجلد الخارجى لمجتمع محاصر فى أدوار جامدة كثيراً ما تصبح أدوات للتعذيب الجسدى . وتصبح الملابس فى توافق مع مثل الرجل للجمال ومفصلة فى شكل هوية محددة خاصة بالنسبة للنساء اللاتى يرتدين إما ملابس المغوية آكلة الرجال أو ملابس الفتاة البريئة الساذجة . وهم بذلك لا يتركون مجالاً للشك فيما يبيعه هؤلاء النساء والرجال . ومثلما يتم تعرية خشبة المسرح حتى جدرانها العازلة للحريق لتمتد إلى مقدمة الخشبة المسرحية وحفرة الأوركسترا يتم تعرية الأعمال نفسها ، وعلى نقيض الترابط والاستمرارية المعتادة فى التواصل يحول المسرح الراقص تناقضات التقاليد المسرحية إلى تيمات له ، كما يرفض قبول الخضوع للميول الاستعرافية أو لموقف الجمهور الذى يتوقع فى صمت . ولا يقف المسرح منفصلاً عن الواقع فالمسرح الراقص يهاجم كل ما يجسده المسرح كمؤسسة من أجل أن يجعل منه مرة أخرى مكاناً للتجربة الحية . وفى خلال ذلك تتلاشى الحدود بين البروفات والعرض ويظهر المنتج النهائى على ما هو عليه فعلاً أى نتاج تنمية . يشرح الممثلون / الراقصون الفقرة التالية ويناقشون المشهد القادم ولا يحاولون إخفاء مزاجهم السئ أو استمتاعهم بعملهم . إنهم يتقدمون للأمام ويقولون هناك شيء يجب أن نقوم به وهم غير واثقين بأنفسهم . وكما يلتقى

مجال الحياة العامة مع الخاصة يصبح التمييز بين عملية الإنتاج التي تدور خلف الكواليس والمنتج الفني في شكله النهائي على خشبة المسرح لا قيمة له وعن طريق جلب العملية الإبداعية وأدواتها أمام المشاهدين يقضى المسرح الراقص على الوهم المسرحي البارع . ويعود المسرح للحياة مرة أخرى بإعتباره عملية متواصلة لتفهم الواقع . ويشحن المسرح الراقص نفسه بتناقضات الواقع ويتعامل معها أمام الجمهور مباشرة .

في أحد المشاهد يروى راقص القصة التراجيكميدية لعملية تدريب سمكة زينة بغرض تحويلها إلى حيوان برى وما ينتج عن ذلك حيث يهدد هذا المخلوق - وقد أصبحت ببيته الأصلية غريبة عليه بأن يغرق نفسه في الماء . إن عملية الحاصرة، على ما يبدو، تضع الإنسان في واقع جسدى غريب عليهم .

المشى منتصباً : لغة الجسد وتاريخه :

في كتابه عن فلسفة الموسيقى Zur Philosophie der Musik يصف أرنتس بلوش Ernst Bloch الرقص والموسيقى بإعتبارهما عنصرين أساسيين في عملية إثبات الذات لدى الإنسان ويضعهما في مرتبة تسبق الأدب . ولكنهما ليسا أحياء في حد ذاتهما و ... كان على المرء أن يمر بشيء آخر ، قبل أن يصبح هذا التعبير شاملاً وثابتاً (٧) ويبدو أنه كان على الرقص أن يقطع شوطاً طويلاً حتى يجد نفسه ويحررها ويتخذ أشكاله وأساليبه الخاصة به عائداً إلى أصوله ولكن لا يمكن أن نقاس المسافة التي قطعها الرقص عن طريق علامات الطريق التي يعشقها مؤرخو الرقص . وأصبح الكلام عن التقنية لا علاقة له بالموضوع فيما يخص الناس . لقد كسر عمل مسرح فويرنثال الراقص جوهر تاريخ الرقص الذي كان تاريخ الرقص المكتوب يسير عليه من إبداع تقنى لآخر كما لو كلف الإنسان الراقص من دون الناس كلها دور في السياق الإجتماعى . تخدم التقنية تصوير الناس ولا تعتبر وسيلة وغاية معاً . فمن أجل أن يدرك المرء أهمية عمل بيثا باوش لهذا النوع الفني ككل يجب أن نعود للوراء قليل . إن هذه الطفرة الهائلة المتمثلة في إعتبار الجسد المتحرك موضوع المسرح الراقص كانت لها نتائج بعيدة المدى . وعندما يعرض السلوك الفردى على الناس يكون الهدف من ذلك توضيح التاريخ الكونى للجسد وتنمية تحكم فيزيقى ما وهو ما نعتبره أمراً واقعاً لدرجة تتحدد معها نهاية حقبة من التطور . فقد فحص العالم الإجتماعى نوربرت إلياس-Norbert Eli-

as مثلما لم يفعل غيره العلاقة بين الوجود الجسدى والبناء الإقتصادى والإجتماعى^(٨) .

يعمل إلباس من منطلق أن تطور السلوك المتحضر ، مرتبط بشدة بتنظيم المجتمعات الغربية فى شكل دول ، ^(٩) حيث أنه توجد صلة وطيدة بين نمو ما هو شخصى وما هو إجتماعى ^(١٠) فإن القضية الجوهرية بالنسبة لإلباس هى تطور الطبيعة الداخلية لدى الإنسان التى تمثل دائرة السلوك الإنسانى بالكامل وتتضمن غرائزه وعواطفه الجسدية . وبالنسبة له تأخذ عملية الحضارة شكل تعديل بنية الإنسان نحو المزيد من الصرامة وتغيير التحكم فى العواطف وبالتالى فى الخبرات أيضا ^(١١) يكشف التاريخ عن إعتداد البشر المتزايد على بعضهم البعض وما يتطلبه ذلك من ممارسة الفرد لمزيد من التحكم فى النفس . إن هذا التعديل فى بنية الإنسان الفردى له صلة ب التعديل طويل المدى للإشكال التى بينها البشر معاً وتؤدى إلى درجة أكبر من التمييز والتكامل ^(١٢) وتفرع إخضاع الطبيعة الخارجية الراجع إلى التصنيع إلى مزيد من المجالات التقنية المنفصلة ، يصاحبه مزيد من التحكم فى الغرائز والتظاهرات الفيزيائية . ويمكننا أن نجد إشارة واضحة لعملية التعديل فى بنية العواطف فى التمييز بين الأشكال الإنسانية للتفاعل الإجتماعى : مثل التهذيب الزائد فى آداب المائدة (ظهور أدوات الطعام على سبيل المثال) وارتفاع معايير الخجل والحياء . ينتج عن التحول فى الأشكال الإجتماعية - كما يسميها إلباس - نمواً وزيادة فى التعقيد فى القواعد التى تحكم السلوك اليومى وتزيد صعوبة التعبير عن الرغبات الغريزية بل وتخضع لقوائم متزايدة من التقاليد . ومع مرور الوقت يخضع النطاق الكامل للعواطف لحكم شبكة من مراحل التحكم والتى تحدث بدورها تغييراً واضحاً وملحوظاً فى نفسية الفرد . تفرض التكنولوجيا والتصنيع تحكماً معقداً فى الطبيعة الخارجية كما تخضع له أيضاً الطبيعة الداخلية . يشكل الفرد والمجتمع معاً وحدة غير قابلة للإنقسام تقوم على التأثير المتبادل . ويربط هذه الوحدة ما يسمى بـ سلاسل الإعتدال المتبادل . لقد ظهرت الأنماط السلوكية وخاصة التحكم فى العواطف بوصفها نتيجة لضغوط الأوضاع الإجتماعية العامة . وفى هذا الصدد يكتسب إحتكار السلطة دلالة محورية . ويتناقض إنتزاع السلطة المتزايد من الفرد وتركيزها فى أيدي المؤسسات وتفويضها أخيراً إلى الدولة مع عملية إستبطان القهر الخارجى ليصبح قهراً ذاتياً . ويمثل القلق والرغبة الصلة بين ما هو خارجى (سلطة الدولة) وما

هو داخلي (بنى العواطف الفردية) فهما يحولان البنية الاجتماعية العامة إلى الوظائف النفسية للفرد .

يجب أن ننظر للرقص أيضا في إطار علاقة متبادلة كهذه حيث يمكن رؤية تأثير الأوضاع الخارجية على الحالة النفسية للشخص بالإضافة إلى كيفية انعكاس هذا على الجسد . وعندما يتعامل المسرح الراقص مع الأشكال التقليدية للإتيكيت فإنه يتعامل مع ما هو أكثر من مجرد الذوق الجيد والتقاليد والإحترام و الأخلاق . إنه يتوجه إلى التاريخ في أعماقه البنيوية إلى الكيفية التي أصبح بها بمثابة طبيعة ثانية في الجسد .. وهكذا نجد نظرة جديدة لتاريخ الرقص .

نرمز لائحة القوانين الصارمة التي تحكم الرقص الكلاسيكي الأكاديمي وعملية تدميط حركاته والأنماط المحددة بدقة إلى النظام الإجتماعي لهذا العصر وتعد مثالا نموذجيا للنوعية التحكم في العواطف المطلوب من الإنسان المعاصر . ويجسد الرقص المدرسي بما يميل إليه من الكمال التقني بشكل نموذجي التمييز الكبير بين التحكمين للجسد والعقلي الذي يجب أن يخضع له البشر في العصر الصناعي . أما الرقص الكلاسيكي فإنه يعكس دون وعي قصور الجسد بينما يضع المسرح الراقص حداً فاصلاً لهذه الإستمرارية غير الواعية وغير المثمرة . وتطالب الرغبات غير المشبعة التي عاشت داخل الجسد خلال مراحل تطور التاريخ أن نفيها حقها . وأخيراً يتوقف الرقص - هذا الوهم الخادع - في أثناء مسيرته في دريه ليتساءل ماذا يحرك الجسد الراقص و لماذا يتحرك .

وهنا بالتحديد حيث لا يمكن فهم تحكم الفرد لا من حيث اللغة ولا المنطق وحيث يتقابل إخضاع الطبيعة الخارجية مع الطبيعة الداخلية أقول أنه هنا تكمن إمكانيات وجود المسرح الراقص . يصاحب تحليل العمليات التاريخية الكبيرة - والذي يتناسب معه المسرح المنطوق بشكل أكبر - التعبير عنها في العالم الفردي المادي ويضاف الإدراك العقلي إلى الإستيعاب الفيزيقي . ويجد الوعي شريكاً مساوياً له في الوعي الفيزيقي . إن الشوق ، الذي لا وجود للأمل بدونه هو إحتياج يسبب الألم ومن حقه أن يكون له وجود في الجسد . ولا يمكن أن تحقق مثل العقل شيئاً بمفردها . في المسرح الراقص تكتمل اليوطوبيا حيث يجب على المرء أن يتعلم المشي منتصباً (وهو المرادف الذي يستخدمه بلوش للدلالة على تحرر الإنسان) بالجسم كله .

الأعمال

من

Rite of spring طقس الربيع

إلى

A cry was heard on the mountain صرخة سمعت فوق الجبل

طقس الربيع

تعد أمسية سترافنسكي ذات الثلاثة أجزاء والتي تحمل اسم طقس الربيع من أنجح أعمال فرقة فويرتال المسرحية وأكثرها عرضاً على الجمهور . ففي هذا العمل أكثر من أى عمل آخر تتضح جلياً الصلة بتراث الرقص التعبيري الألماني . كما أنه يتضمن العناصر الأسلوبية الأساسية التي أبدعتها باوش وطورتها في أعمالها اللاحقة .^(١) فبخلاف البناء الذي يغلب عليه طابع البانتومايم في الجزء الثاني يعد هذا العمل حتى يومنا هذا آخر الاعمال التي تحمل سمة تصميم الرقص المستمر وهو في نفس الوقت بمثابة نهاية مرحلة ما من التطور ويزوغ مرحلة ثانية تتسم بتحويل العناصر المسرحية (نجولا راديكاليا) بحيث تتخطى المفهوم التقليدي للرقص . ويمكن اعتبار طقس الربيع نهاية لمرحلة من الرقص بمعناه الضيق تلاه اليزوغ التدريجي لما أصبح يعرف بمفهوم مسرح فويرتال الراقص . تطور مبدأ المونتاخ واستخدام الكلمة المنطوقة وتقنية منتجات الستينيات الفنية إلى أن أصبحت سمات أسلوبية محددة وخاصة بفويرتال . من هنا يمكن اعتبار طقس الربيع ، وهو أول عمل يأتي بشهرة أوسع لفرقة فويرتال . نقطة إنطلاق منطقية لوصف عمل مسرح فويرتال الراقص .

يبدأ طقس الربيع بـ رياح من الغرب Wind from the West التي صممت على مقطوعة سترافنسكي الخماسية حيث تقدم تنويعات مثالية على نيمة العلاقات الشخصية المتبادلة وتتضمن موضوعات الرقص الألم الوجودي والشوق وعدم جدوى البحث عن الحميمة الحقيقية في العلاقات . تنقسم خشبة المسرح إلى أربعة

أجزاء عن طريق صور أبواب تمتد بينها حواجز من الشاش . في الجزء الثاني يوجد سرير معسكر الذى سيصبح أرض المعركة بين الجنسين ومن ثم تغريب الرفقاء .

يتم مقابلة الفرد، سواء فى عزلته الفردية أو من خلال رغباته الآخذة فى البزوغ ، بشكل متكرر مع المجموعة التى تظهر فى أقل حركات تعبيرية ممكنة وتمثل إيقاع اليات القهر فى الواقع المحيط . فى مجموعة مشاهد سريعة تنهار إحدى عضوات مجموعة النساء بينما يستمر إيقاع الرقص دون إنقطاع . يمسه الرجال بالنساء ويهزونهن مثل الدمى التى لا حياة فيها أرواح . يواجه رجل وامرأة بعضهما البعض ويرقصان رقصة ثانية أمام بعضهما البعض كما فى مرآة وبيقيا منفصلان بفعل الشاش الموجود دائماً . ولا يمكن للإتصال الجسدى أن يتم لأن كلاً من الزوجين محدد بمنطقته الفردية .

يحدد مبدأ الانفصال أكثر فأكثر العلاقات بين الأفراد والجماعة فلا يستطيعون أن يتقابلوا مطلقاً فى نفس المكان . وبالإضافة إلى فواصل الرقص الإضافية التى تكرر باستمرار، تشكل التنوعات المكانية عنصراً رقصياً سياقياً إضافياً ينشأ عنه التوتر الدرامى . تقوم الجماعة التى تحكمها دوجماتيقية إيقاع الحياة العنيف والفرد- الذى يبقى تحت تأثير الجماعة بالرغم من كل محاولاته للهرب - بتحديد الأقطاب المتضادة . وبالطريقة نفسها تتعارض محاولة إحداث التقارب مع الفصل المكانى ويمثل ذلك التغريب وعدم قدرة الفرد على الحركة . هذه هى العناصر التى تحدد دينامية الشكل والمضمون فى هذه المقطوعة .

وهنا أيضاً نرى تصويراً للصعوبات المتضمنة فى تعريف أدوار الذكر والأنثى . وتصدر القوة عن الرجل وتعد المرأة بالنسبة له مادة يمكن تناولها كيفما شاء ولتصوير هذه الأدوار آثار متعددة الجوانب . يؤثر واقع العزلة وإستحالة الإتصال الحقيقى اللذان يسببان ألماً للجنسين حتى لو كانت شتى أنواع القهر تتخذ أشكالاً مختلفة بالنسبة للرجل والمرأة .

يراجه الجزء الثانى الربيع الثانى The Second Spring هذه القضايا فى أسلوب الكوميديا الشابلينية (نسبة إلى شارلى شابلن) فنرى زوجين محترمين ينتميان لطبقة الوسطى يعلو رأسهما الشيب وقد جلسا حول منضدة طعام ويمكن رؤية الذكريات الغرامية ، خاصة ذكريات الرجل ، فى الخلفية فى شكل عروس تجسد

البراءة العذرية ومغوية رجال تمثل الإنحلال المغرى بما فيها من إلتهام للرجال .
توضح صور هذه الشخصيات النمطية - بالإضافة إلى صورة الرجل نفسه وهو
أصغر سناً - نطاق خيال الرجل الذى يجب على المرأة بمقتضاه أن تطابق
الكليشيهات المحددة لها مسبقاً والتي لا تفسح المجال أمام المرأة لكى يكون لها
هوية مستقلة . يكتسب الربع الثانى الدينامية من الثنائية أيضاً ، فهناك من
جانب طقوس الحياة الزوجية اليومية الصارمة ومن جانب آخر هناك الذكريات
ورغبة الزوج فى ربيع ثانى فى حياته الزوجية .

ويزيد إستخدام الموسيقى من التأكيد على هذه الثنائية . أما وجبة الطعام
فتؤدى بالحركة البطيئة وفى خلالها يحاول الرجل الإقترب من زوجته ولكن
بمجرد أن يقترب منها جداً يبدأ طنين وأزبد موسيقى ميكانيكية منتظمة مثل
الساعة . تتلوى الزوجة تحت تأثير عناقه وتطير إلى واجباتها المنزلية بخطوات
رشقة تزداد مبرعيتها . ينتج عن مثل هذه الأساليب السينمائية نوع من كوميديا
التهريج حيث تصور الحياة الزوجية كسيناريو فيلم تراجيكوميدي صامت ، ويحدث
السرد التاريخي نفسه الأثر . يكشف لنا ظهور المغوية أكلة الرجال فى فستان أحمر
إنسيابى على طراز إيزادورا دنكان مع المزيد من السلوك المؤثر ، سخافة هذا
الخيال الذكورى بالتحديد .

وفى الوقت نفسه لا يلغى الخيال والواقع بعضهما البعض . فكما تقطع
الموسيقى الميكانيكية المنتظمة على دقائق الساعة محاولات الخروج المتكررة
لإقترب من الزوجة تواصل الذكريات تطفلها على أمور الحياة اليومية . تغص
المغوية المحبة للحلوى صابعا فى طبق مليء بالكريمة المخفوقة موضوع على
المنضدة وتتسلق العروس كراسى الزوجين أثناء الوجبة . وتزيد الكوميديا الناتجة
عن هذا الموقف من التهريج وتساعد على زيادة إيضاح وإبراز الضرورات
الداخلية والنسق الأخلاقى الذكورى المتعصب . يقدم التابلوه النهائى على نفس
المنوال ، فعند فشل جميع حيل الغواية تعود القصة الرومانسية من حيث بدأت
فندرى صورة إستسلام محزنة حيث يجلس الزوج والزوجة فى طرفين متقابلين
على مائدة الطعام ممسكين بأيدي بعضهما البعض .

يختتم طقس الربع الأمسية حيث يتبع التسلسل الروائى الأصلى لكن دون
الإشارة إلى روسيا الوثنية . تدور أحداث طقس الربيع فى مجتمع معاصر دون
تعريفه بشكل دقيق . ولا تنشأ المعركة بين الجنسين بل هى واقع موجود بالفعل

وهي النقطة التي تبدأ عندها الأحداث . يركز طقس الربيع بالكامل على ضحية الربيع والتي تجسدها هنا امرأة شابة .

لا يوجد أى ديكور سوى طبقة رقيقة من الطين تغطي أرضية خشبة المسرح ونحولها إلى منطقة لازمنية بدائية مهجورة حيث ستدور عليها معركة حياة أو موت . وكما فى أعمال لاحقة لباوش تتحول خشبة المسرح إلى ميدان حقيقى للأحداث بالنسبة للراقصين . ولا تعد طبقة الطين الصناعية مجرد تشبيه يتصل بالمقطوعة ولكنه يؤثر بشكل مباشر على حركات الراقصين ويضفي عليهم وزناً ملموساً عن طريق تسجيل آثار طقس يقوم على التضحية . تعيد الأجساد كتابة قصة طقس على الأرض . وما يبدأ فى شكل أسطح لمساء ناعمة ينتهى كأرض معركة مهجورة . يعلق الثراب بأثواب النساء الرقيقة ويلطخ الوجوه ويغطي الأجساد العارية حتى المنتصف .

لا يحتوى مسرح باوش الراقص على أى زيف أو تظاهر ولا يحتاج الممثلون لتمثيل إرهابهم المتزايد : فهو إرهاب حقيقى حيث إنهم يرقصون مقاومين التراب الذى يصل إلى كاحلهم . وليست هناك أى محاولة لإخفاء الطاقة المطلوبة عن الجمهور بما أنها تواجههم مباشرة . ولا تخفى أى إيتسامات المجهود الذى يظهر فى صعوبة نفس الممثلين ويجعله مسموعاً . وتضفى الحسية العميقة التى يخلقها الممثلون بهذا المجهود البدنى الهائل على القصة مزيداً من الصدق ويجعل من الضحية شيئاً يتعرض له المرء عن عبث . إنها تجعلها خبرة شخصية .

نرى فى المشهد الأول امرأة مستلقية على الثوب الأحمر الذى سترتديه الضحية وترقص به حتى الموت . ترقص المختارة مع النساء فى رقصتهن الجماعية حيث تحاول كل واحدة منهن أن تهرب منها . يشترك الرجال والنساء فى تكوين دائرة سحرية ويبدأون طقس عبادة الأرض بلغة من الحركات المستعارة من الرقصات العرقية (رقصات الشعوب) . ولا يعنى اللجوء إلى التوسلات والتضرعات البدائية العودة إلى ممارسات الأسلاف البدائية . تستعير باوش الأشكال والنماذج الرئيسية لمجتمع أبوى سابق ولكنها تترجمها إلى إطار من الحاضر غير محدد المعالم .

وفى هذا الضوء يمكن تفسير عبادة الأرض كطقس ينتمى إلى إحدى فئات المجتمع ويعقبها عودة الجنسين إلى الإنفعال . تختلف مجموعة الحركات الخاصة

بالرجال عن تلك الخاصة بالنساء وهو ما يذكرنا بقوة بالرقص التعبيري حيث يتميز الرجال على سبيل المثال بالقفزات العدوانية القوية . ويتأثر الجنسان بالقوة المنهكة لإيقاع الحياة القاسي .

يسيطر الإرتباك والخوف على الإختيار الوشيك للضحية بينما تلتقط عدة نساء الثوب الأحمر . ويؤكد تكرار هذا الإمتحان - حيث يمكن أن تكون أى واحدة منهن الضحية - فكرة المصير المشترك للمرأة . وينقسم الرجال والنساء إلى مجموعتين منفصلتين . وبينما يتراجع الرجال إلى الخلف تندفع النساء إلى الأمام بحركات قلقة ويكونَ دائرة محكمة حيث تتقدم النساء فرادى إلى الوسط وتتررب من القائد الذكر من أجل إستلام الثوب الأحمر ، وهذه الشخصية هى شخصية الكاهن فى الأصل ويرقد على الثوب دلالة على سلطته المطلقة فى إختيار الضحية .

تتفرق دائرة النساء ويبدأن فى الرقص وبعدها تتقدم إحدى النساء إلى الأمام وتلتقط الثوب حيث تتناقله مجموعة النساء إلى أن يتم إختيار الضحية وهى إشارة البدء للمجموعة ، بينما تبدأ فى طقوس الخصوية الصاخبة الممجة فى إتصال جنسى متصاعد الإيقاع . ولكن حتى هذا الطقس يتم كما لو كان بالإكراه ويمثل عنفه عملية الإغتصاب أكثر من عملية الإسترخاء من جراء الإشباع يقدم القائد الضحية للمجموعة حيث تبدأ رقصتها المشلومة تحت أنظارهم المليئة بالفزع .

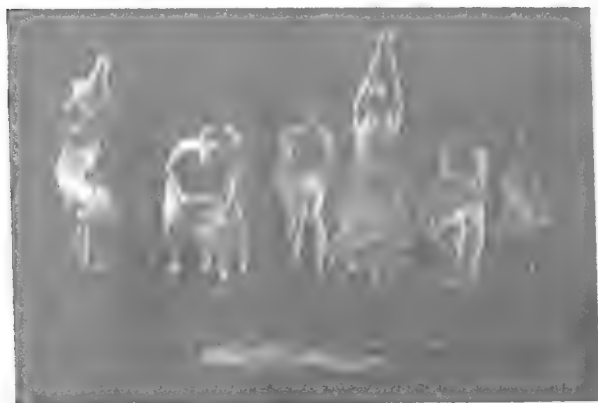
يمكن رؤية طقس الربيع كوحدة ذات ثلاثة تنويعات حول تيمة واحدة ولكل منها معالجة رقصية مختلفة . تتخذ أولى هذه التنويعات شكلاً تمثيلياً جامداً أما الثانية فإنها تدرج الطبايق مستخدمة التكنيكات التراجيكميدية بينما يصفى الطقس الأخير بعداً وجودياً على الكل . تدور الفكرة الرئيسية فى هذا العمل عن العداء بين الجنسين وما ينتج عنه من تغريب الأفراد أما التركيز هنا فهو على دور المرأة التى تتضح وتتلور معالمها كضحية لهذا الواقع وأداة له فى آن . يتميز هذا الطقس الذى يقوم على التضحية بالقدرية المحتومة . فى تصميمها لـ طقس الربيع تجعل باوش من معاناة الضحية مسألة حيوانية حيث ينفذ ذبح الضحية بطريقة عملية إلى درجة الوحشية . يتطور العمل بإعتباره مجازاً وجودياً عن واقع يمثل بضحاياه - من بين النساء عادة - بدون شفقة . إن الموقف الذى تتخذه باوش فى طقس الربيع مثله فى ذلك مثل أعمالها الأخرى هو موقف الإثبات .

إن هدف هذا الشكل من أشكال المسرح الراقص ليس مساءلة الدوافع أو السياقات الاجتماعية وإنما إثارة التورط العاطفى وحتى المعارضة عن طريق فضح وتعرية الواقع دون تهاون .

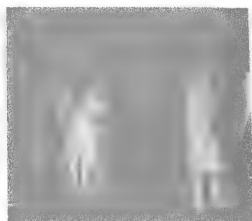
وفى هذه المعالجة للمادة لا يعد الابتعاد عن الطقس الرجعى والإقتراب من أفكار الجنس والتغريب المعاصرة بمثابة أمر جديد فحسب وإنما يضاف إليها التحقق العاطفى أيضاً . إن نقطة الإنطلاق هنا هى فى المقام الأول ذاتية بدلاً من التجريد وتجنب أى أشواق فردية كما هو معتاد . ويجب على المتفرجين إتخاذ موقف بناء على هذا الأساس .

إن نقطة الإنطلاق عند باوش - بخلاف غيرها من مصممي الرقص - هى الخبرات الدنيوية التى نشترك فيها جميعاً . ويمكن لعبارة بريشت التى تقول لسوء الحظ أن الأوضاع ... آه ... ليست كما نظنها أن تلخص النتائج التى وصلت إليها جميع الأعمال التى ظهرت مع بدايات التعليم البريشتى . أما مسرح باوش الحركى فيهدف إلى تحقيق تأثير عاطفى لا يمكن لغير العقلانيين المتسرعين أن يلقبونه ب الأعمى .

إن مسرح التجريبية بإقترابه المتزايد مما هو حقيقى وملمس يخلق الأدوات التى يحتاج إليها عن طريق المونتاج الترابطى . ويتخذ احتياج العواطف شكلاً محدداً ويكتسب الإدراك العقلى مادة فيزيقية .







الخطايا السبعة المميتة The Seven Deadly Sins

كانت الخطوة الأولى فى هذا الإتجاه هى أمسية بريشت / فايل ذات الجزئين والمكونة من الخطايا السبعة المميتة و لا تخافى Don't Be Afraid حيث تعد الأخيرة مجموعة من القطع المختلفة التى جمعتها بينا باوش عن الموسيقى المعروفة لعدد من الأعمال هى الماهو غانى Mahogany و النهاية السعيدة Hap- py End و أوبرا الثلاث بنسات The Three penny Opera وموسيقى مرثية برلين The Berlin Requiem . يؤدى راقصو الفرقة أدوارهم كمثلين ومغنين وتتم إزالة الحدود الفاصلة بين أنواع فنون الأداء عن طريق دمجها فى المسرح الراقص .

كتب بريشت نص الخطايا السبعة المميتة للبراجوازية وهو عنوانها الأصلي ، فى باريس خلال ربيع عام ١٩٣٣ وكان وقتذاك قد هرب من وجه الفاشيه الألمانية . (١) وهناك كان إتحاد الباليه الدولى لى باليه ١٩٣٣ Les Ballets 1933 قد تشكل بقيادة بوريس كوخنو Boris Kochno وطلب من كورت فايل أن يؤلف موسيقى باليه . دعى فايل بريشت من ملتجأه الأول فى سويسرا إلى باريس ليكتب النص وإن كان بريشت قد اعتبر هذا المشروع بأكمله أمراً غريباً . عرضت الخطايا السبعة المميتة لأول مرة على مسرح الشانزليزيه - Theatre des Champs Blysees يوم ٧ يونيو عام ١٩٣٣ وكانت مصممة الرقصات هى جورج بالانتشين ومصمم الديكور كاسبار نهر Caspar Neher وقام بأدوار البطولة لوتى لينيا Lotte Lenya والراقصة تيللى لوش Tilly Looch زوجة راعى لى باليه ١٩٣٣ إدوارد

جيمس Edward James . لم يحقق هذا العرض النجاح المتوقع ، وإنما جاء هذا النجاح بشكل غير متوقع في عرض عام ١٩٥٨ الذي أخرجه بالانثين عن نفس النص لمسرح نيويورك سيتي باليه New York City Ballet وجاء العرض الأول في ألمانيا عام ١٩٦٠ حيث صممت الرقصات ناتيانا جوسفوسكي Tatiana Gsovsky .

يؤدى الخطايا السبعة المميتة ، حسب التخيل المبدئى لها ، مغنى وراقص ورباعى غنائى من الرجال يمثلون الأسرة . تتبع القصة رحلة أختين أنا ١ و Anna ٢ و أنا ٢ أثناء ترحالهما من جنوب الولايات المتحدة مروراً بسبع مدن كبرى على أمل كسب مالا يكفى لشراء منزلاً صغير فى ولاية لويزيانا .

إن أنا الأولى هى المديرة والثانية هى الفنانة .. إن أنا ١ ، هى البائعة و أنا ٢ ، هى السلعة (٢) . كل ما تكسبه الأختان من مال يرجى منه منفعة الأسرة كلها أى الأب والأم والأختين . وباعتبارها الذات البديلة لأختها الراقصة تتبع أنا ١ أنا ٢ مثل ظلها فى كل ما تفعله . تدرك أنا ١ قوانين السوق التجارى ، إنها تعرف كيف يبيع المرء ذاته وهذا يعنى بالنسبة للمرأة أن تبيع شبابها وجسدها . وعلى النقيض تجسد أنا ٢ رغبة السعادة الغريزية التى تهددها دائماً صغوط الترقى فى الحياة ، ودائماً ما تضطر أنا ١ لمنع أختها من ارتكاب إحدى الخطايا السبع المميتة ومن ثم تعريض مكسبهم للخطر ، وفى ظل إقتصاد السوق الرأسمالى بتركيزه على تكديس الممتلكات الشخصية لا يستطيع أناس من طبقة الأختين الرضوخ لرغبتهم فى عيش هادىء بسيط .

يستخدم بريشت إزدواجية أنا ١ و أنا ٢ لتوضيح التناقضات الموجودة فى نظام إجتماعى يتطلب البقاء فيه الشر من هؤلاء الذين يريدون أن يكونوا خير (حيث لا يمثل الخير و الشر مقولات أخلاقية) . يشير بريشت فى السبع خطايا المميتة إلى تعريفات الفيلسوف الإسكولائى بييتروس لومباردوس Petrus Lombardus التى يصبح بمقتضاها الكسل والكبرياء والغضب والشراسة والشهوة والطمع والحسد هى السبع خطايا المميتة التى تقود إلى الهلاك الأبدى . أى أن ما تعتبره الأخلاق المسيحية شروراً يعتبرها بريشت فضائل . ولكن لا وجود للفضائل التى من هذا النوع أينما وجد سوق يعتبر الناس فيه بعضهم البعض سلعاً .

ولا يركز عمل باوش على وصف الظروف الإجتماعية بل أن الفكرة الرئيسية بالنسبة لباوش هي المرأة التي تضطر لتسويق نفسها . إن أنا ٢ هي في المقام الأول سلعة تتوافر للرجال ، وجسدها وشبابها هما رأسمالها الوحيد إذا كانت تريد أن يكون لها أملاكها الخاصة . من هنا فالإستغلال هو إستغلال الرجل للمرأة . ويمكن أن نرى في هذا العمل الخلفية الإجتماعية التي تحكم سلوك الجنسين ولكنها مجرد خطوط عامة عريضة .

يضىء المشهد نور خافت ينبعث من سلسلة من أنوار النيون ويسيطر على لوني الأسود والرصاص والممتلكات قليلة للغاية إلى جدرانها العازلة للحريق كما أن المسرح مفتوح وبدلاً من أعماق حفرة الأوركسترا يجلس الموسيقيون في آخر خشبة المسرح حيث يمكن أن يشاهدهم المتفرجون بالكامل . إن وضع الموسيقيين في هذا المكان بهذا الشكل المقصود ، مثلهم في ذلك مثل أضواء المسرح المرتبة في مقدمة الخشبة ، يقضى على أى أوهام مسرحية ساحرة . فإن خشبة المسرح ، تبعاً لبريشت ، ليست مكاناً للطقوس الغامضة ولكنها حلبة لتقديم الواقع الذي صيغ صياغة راديكالية . وينفس الطريقة تتجنب باوش الخطأ الشائع وهو إستخدام الموسيقى المألوفة التي يغلب عليها طابع الحنين إلى الماضي . وبالرغم من كل هذا فإن السبع خطايا المميتة لباوش ليست أمثلة .

بينما يحول الواقع الإقتصادي عند بريشت الحياة التي تحكمها الغرائز الإنسانية الطبيعية إلى خطيئة مميتة يطرح عمل باوش التناقض بين تحقيق الفرد لذاته وضغوط المجتمع عليه من أجل إخضاعه له . وبينما يفصح بريشت الزهو بإعتباره أداة غير إنسانية ترى أنا ، كما صورتها باوش ، نفسها مضطرة أن تختار بين تحقيق ذاتها والتضحية بذاتها من أجل مصلحة الأسرة .

من ثم ينتقل الصراع إلى مجال الاختيار الشخصي ويصبح السياق الإجتماعي ثانوياً بالنسبة للسياق الشخصي . إن أنا هي بصفة عامة ، امرأة لا تعرف شيئاً وليس لديها ما تتبعه سوى جسدها وتعرض لواقع يحدده الرجال وأختها بإعتبارها الذات البديلة لها . ويجب عليها أن تواكب مبادئ الرجل من أجل أن تتبع سلعتها الوحيدة وهي الحب .

يتخذ بريشت من ملحمة أنا الثنائية مجازاً للتعبير عن الصراع الإجتماعي الذي يقع فيه الرجل الصغير الذي تفرض عليه الظروف الإجتماعية

والإقتصادية مجموعة من الأخلاقيات الجامدة . إن التكاسل فى إرتكاب الظلم والكبرياء الذى يمنع المرء أن يبيع نفسه والغضب لعدم آدمية الصراع اليومي من أجل البقاء تصبح جميعها شروراً لأنها تضر بالتجارة . تصنف المتعة الجسدية التى تتبع الاشباع على أنها شراهة وينظر إلى الحب الحقيقي المجرد من الذاتية والذى لا يمكن شراؤه بالمال على أنه دعاية ، وفوق كل هذا فإن الطمع - إذا نم عن خداع - والحسد الموجه إلى السعداء هى خطايا البرجوازية المميتة التى لا يمكن أن تغفر .

تضع باوش عملها بالكامل فى سياق شكل الرفيو المسرحى الرث . تُعد أنا ١ التى تفهم جيداً قوانين العرض والطلب ، أختها لتلعب دور الهدف الجنسي فتقوم بتمشيط شعرها بقوة وتلبسها ثوب العاهرة وحذاء أحمر وتقدمها إلى عالم الرجال التجارى .

فى بالتيemor ينتظر صف من الرجال بمنتهى الصبر والهدوء ويخلع كل منهم سترته قبل إغتصاب أنا . فى مدينة أخرى يؤكد أحد الرجال من المقاسات قبل إستلام السلعة .

تتحول براءة أنا ٢ الأولى وراحة بالها إلى عزيمة على المدايرة حتى النهاية المرة وتصبح متجهمة وإن إرتدت قناع الإبتسام . وعن طريق كد وإجتهد أنا ١ - التى تعرف أن أفضل طريقة لتقديم أختها للصحافة هو بإعتبارها بلهاء ومثيرة - التى تعرف أيضاً كيف تقضى على أى نزعات رومانسية تعرض تجارتها للخطر - تحقق الأختان هدفهما ويشتريان منزلاً فى لويزيانا وتفقد أنا ٢ ميلها الحزين لأحلام الليقطة .

ولا ينتج هذا عن التكاسل فى إرتكاب الظلم ، كما فى بريشت ، بل لأنها ترفض الرضوخ لدور المرأة كداعرة . إن الغرض المحرك للأحداث هنا هو تشجيع تحقيق الذات وليس عرض التفاوت الإجتماعى والإستغلال .

لا تخافى ، لا تخافى حتى لو قادتك الفساد إلى الضلال فإن الله سوف يمسك بيدك اليمنى وسيريك طريق الفضيلة . لا تخافى ، لا تخافى . يمثل هذا المقطف من كورال جيش الخلاص فى النهاية السعيدة الفكرة المهيمنة المتكررة التى تمتد فى القسم الثانى من أمسية بريشت / فايل . يعنى هذا المقطف شاب يلعب دور الكازانوفيا حيث يتكرر وتعاد صياغته وينظم بناء الخمس وعشرين مشهداً الذين

يكون منهم لا تخافى التى تحكى قصة الخبرات الرومانسية لإمرأة شابة تصطدم مثلها عن الحب بالواقع . تتخذ فكرة السبع خطايا المميتة شكلاً آخر حيث يبدأ الأسلوبى الفعال - والذى سنراه فى شكل أكثر تطوراً فى الأعمال اللاحقة - هو دمج تركيبة درامية مفككة ظاهرياً وتوحيدها بعضها ببعض خلال قيم مزاجية ترابيطية متعاقبة حيث تصغطها باوش هنا لأول مرة فى نوع من أنواع المسرح الراقص الخاص بها وهو مسرح حركة يجعل التنوع على الفكرة الرئيسية ممكناً دون أن تعوقها القيود السردية ويسمح بتعاقب لقاء الضوء على هذه الأفكار من زوايا مختلفة . بذلك يصبح بناء الرفيو أداة درامية وموضوع العمل فى آن واحد .

تشابك أيدى أعضاء الفرقة وهم يؤدون تشيكلات الرفيو بعنف فيه نوع من التحدى ويشنون هجمات غاضبية على مقدمة خشبة المسرح أو يستهزأون بالمتفرجين . إن المواجهة هنا مباشرة وقوية وإنما يبقى الموقف دون حل . يستعرض الراقصون سلسلة من الأوضاع الساخرة العتيقة الخاصة بأسلوب الرفيو وفى نفس الوقت يولدون لدى المتفرجين فرحة بدائية بالحركة .

تتحول المبالغة فى أداء أشكال كانت مألوفة للغاية لأسلوب مسرحى كان فى يوم ما مزدهراً إلى حيوية عارمة . وبينما كانت فتيات الرفيو فى العشرينات من هذا القرن يؤدين رقصاتهن بأسلوب ألى وهندسى استطاعت باوش أن تطلق الطاقة الكامنة فى هذه الأشكال القديمة وأن تترك خلفها الأسلوب الآلى لراقصين لا حياة فيهم . وتصبح السهولة هى الصفة المميزة للرقصات الآن .

تأخذ باوش فى تعديل أدوات الرفيو فى أعمالها اللاحقة وتحولها إلى عناصر أسلوبية خاصة بمسرح فويرتال الراقص وتمتدبط باوش مجموعة أشكالها من التقاليد الثانوية الموجودة فى وسطها الفنى وليس من المسرح اللفظى كما يعتقد البعض . تكشف أعمالها تباعاً عن القوة الهائلة الكامنة فى القاعة الموسيقية ومسرح الفودفيل والكاباريه والرفيو .

بالرغم من كل المتعة التى تحققها رقصات لا تخافى فإن هذا العمل ليس فوق مستوى النقد . إن كل أحلام الفتاة الصغيرة عن بريق عالم الشهرة ما هى إلا كليشيات ولا ترتقى إلى مستوى الواقع . ويشوه إعطاء عالم الشهرة شكلاً مثالياً عنصر الرغبات الطبيعية . وتستغل الرقصات هذه الرغبات الطبيعية من أجل الترفيه بدلاً من مساعدتها حتى تصبح واقعاً . هناك مستويان من الخبرة فى لا تخافى وهما المستوى الفردى والمستوى المسرحى بدوافعه الإلزامية التى لا تقاوم

والتي ستصبح فيما بعد الفكرة السائدة في كونتاكتهوف . فى لا تخافى تعيد
باوش تقييم الأشكال المسرحية التي كانت قد إستكشفتها فى الربيع الثانى حيث
دائماً ما تقترب الكوميديا من التراجيديا .

تتساعد أغنية سورابايا جونى Sorabaya Johnny الذى كان يريد المال وليس
الحب - إلى أن تصبح نوبة هستيرية عنيفة من الضحك تتم عن يأس وغضب .

يقدم الدرس الأخلاقى فى أغنية الحياة الطيبة - يجب على المرء أن يحيا
حياة حياة طيبة لكي يعرف معنى الحياة - الوجود البرجوازى مرة أخرى فى
شكل فيلم كوميدى صامت . تؤدى سيدتان طاعنتان فى السن ترتدى كل منهما
ثوباً أسوداً ذات ياقة من الدانتيل بانثومايماً متصنعاً يظهر إعاقتهما لبعضهما
البعض وتعريتهما لبعضهما البعض . تعبر السيدتان برشاقة وسرعة المسرح وهما
متشابكتى الأيدي ويبتسمان لبعضهما البعض ويفردان ثوبيهما مذكرين إيانا دائماً
بأهمية النظام والترتيب فى المظهر .

تجتمع الدمى البشرية حول حصان هزاز أثناء رقصة التانجر للبحار . إن
الهدف الدرامى هنا ليس ترجمة النص وإنما إثارة صور مناقضة للأغنيات تقوم
بتوليد تداعيات وذكريات مستقلة .

يحاول كل من يجسد نجم من نجوم الأغاني الجماهيرية ، دون كلال أو ملل ،
أن يجبر هدف عواطفه على الإستسلام له بهدوء وهو يكرر لا تخافى . لا تخافى
، ويكشف الفضل شخصيته الحقيقية حين يأخذ بالقوة ما لم يمنح له عن رضا
وتتضمن المرأة الشابة بعد ذلك إلى فرقة العاهرات .

تحول باوش اللحن الثنائى الذى يعبر عن الغيرة بين بوللى ولوش فى أوبرا
الثلاث بنسات إلى لحن رباعى . تتنافس أربعة سيدات مستقلقيات على فراء ثمين ،
وهو رمز الثراء والقدرة لدى الرجل ، على السيادة .

تكتمل هذه المشاهد بإدخال الرقصات الجماعية . ومع إقتراب النهاية يرقص
الرجال مع النساء على 'أغنية عدم كفاية المحاولات البشرية بالحركة البطيئة
بغرض المحاكاة الساخرة ، ربما كإشارة إلى دافع الدعارة الذى لا يقاوم .

هنا يظهر بوضوح كيف تقاد المرأة إلى المتاجرة ليس بجسدها فقط بل
بشخصها كله . يجسد الرجل القوة التى تحول المرأة إلى مجرد نسخة لصورتها
فى خياله .

يعد استخدام هذا النوع من المونتاج ، الذى يسمح بالذاتية على خشبة المسرح ولدى المتفرجين ، جديداً أو على الأقل جديداً فى المسرح الراقص . وهناك تشابهاً كبيراً بين الأنشطة المسرحية العادية والثقافة ظاهرياً وبين الروتين اليومي . إنها تسمح بالعواطف وفى نفس الوقت تخلق الكوميديا - التى لا تنزلق إلى مستوى المؤثر أبداً - إحساساً بالمسافة وتمنع الإمتثال لما يدور على خشبة المسرح .

تناسب الخاتمة البناء الدرامى المفكك حيث تبقى المشكلات غير محددة . ولا يمكن تبسيط القهر والاستغلال فى معادلة بسيطة بين الفريق المذنب (الرجل) والصحية (المرأة) .

تتعامل بأوش مع القضية من منظور الظواهر الفردية وتستخدم مؤشرات ترسم الظروف ثم تعرض المتفرج لها . يجب على المتفرج أن يتوصل إلى النتائج بنفسه . بهذه الطريقة يعتمد هذا المسرح عن التعليم البريشنى . إنه مسرح يعتمد كلية على عفوية البصيرة الناتجة عن الخبرات الشخصية .









ذو اللحية الزرقاء

Bluebeard

تحولت الابتكارات الإبداعية التي ظهرت خطوطها العريضة في طقوس الربيع وأمسية بريشت / فايل إلى مبدأ أسلوبياً وعناصر رقصية أساسية في ذي اللحية الزرقاء ومن ثم تأسس مسرح الحركة الذي أخذ عن أنواعاً فنية مختلفة خليطاً مركباً من العناصر مثل الرقص والأوبرا والمسرح المنطوق والبانوماتيم حتى أصبح شكلاً فنياً للمسرح الراقص .

لأول مرة لا يستخدم بروجرام العرض لفظ أوبرا راقصة (مثلما حدث في رقصات جلوك) أو باليه (مثل طقس الربيع) وإنما يشير ببساطة إلى المشاهد . مثل شكل الرفيو التي إتخذته أمسية بريشت / فايل تعبر هذه الكلمة عن الإحساس بالتشظى ورفض بناء رقصياً مستمراً . ولا تفسر الأوبرا أو تترجم تبعاً لمعايير الرقص مثلما حدث في إيفيجينيا على توريس أو أورفيوس ويورديدس ، في ذي اللحية الزرقاء تتبوأ الموسيقى مركز العنصر المستقل الذي لا يمكن الإستغناء عنه مثله في ذلك مثل عناصر المحتوى حيث يتخذ مرتبة ومكانة العناصر الأخرى التي تدخل في بناء المشهد وهو عكس ما كان يحدث في الباليه الكلاسيكي حيث كانت الموسيقى ذات وظيفة تكميلية بإعتبارها زخرفة نغمية . ويصبح العنوان الكامل للعمل ذا اللحية الزرقاء - أثناء الإستماع إلى تسجيل لأوبرا Blue beard While Listening to a Tape Recording of Bela Bartok's Opera Duke Bluebeard's Castle. بللا بارتوك و قصر الدوق ذي اللحية الزرقاء - تبعاً لذلك تصبح أهم الملحقات الرئيسية جهاز تسجيل موضوع على منصدة ذات عجلات .

ومع الإدماج الكامل للموسيقى فى العرض المسرحى يكتسب جهاز التسجيل هذا أهمية خاصة تفوق بكثير كونه مجرد قطعة من قطع الأجهزة الفنية . إن هذا الجهاز يلعب دور المؤدى ويذمغ فى الأحداث ويحرك فوق خشبة المسرح بواسطة العجلات ويستخدم لتقسيم ساحة الرقص . يضاهى مستوى الموسيقى فى عرض المسرح الراقص لـ ذى اللحية الزرقاء . التى تحددها درجة التعقيد النغمى والدرامى لأوبرا بارتوك مستوى التصوير فيها .

تستخدم باوش نص الأوبرا للتعبير عن مفهومها لها . تأتى الحساء جوديث إلى القصر الرائع المسحور للدوق ذى اللحية الزرقاء حيث يعطيها مفاتيح سبعة أبواب . يتضح أن السنة أبواب الأولى هى على التوالى : أبواب حجرة التعذيب ومستودع أسلحة وحجرة كنوز وحديقة من الدم ومملكة هائلة وبحر من الدموع . تختبئ خلف الباب السابع الذى يفتحه ذو اللحية الزرقاء أخيراً بناءً على إلهام جوديث لتجد أجساد زوجات الدوق المسابقات مقتولات وملفات بالملابس الفاخرة . تدرك جوديث مصيرها وتستسلم بمنتهى السلبية لسادية الدوق وتسمح لنفسها بأن تزود بالملابس وتتوج قبل أن تذهب إلى موتها بهدوء .

جردت باوش الخرافة من سياق الفانتازيا وحولت رموز الحجرات السبع إلى العالم المعاصر حيث يصبح العداء بين الجنسين والإشتياق إلى الحب ونقص التفاهم والعبارات الفارغة التى تدل على عدم التواصل هى الأفكار التى تدور حولها مسرحية ذى اللحية الزرقاء .

يصبح الدوق ذو اللحية الزرقاء مجرد رجل عادى ويتحول قصره المسحور إلى حجرة بيضاء كبيرة فارغة تعود لنهاية القرن التاسع عشر حيث يحيط بها أنماطها القديمة البالية شبابيك ذات مصاريع مرتفعة ويوجد ممر فى الخلفية . تغطى الأرضية البيضاء أوراق شجرة أخذت فى التحلل تساعد فى إقفاء أثر خطوات الراقصين وتجعل الديكور واقعياً براحتتها وصوتها مثلما فعلت التربة فى طقس الربيع .

تقود الموسيقى الأحداث . عند بداية العرض نرى ذا اللحية الزرقاء جالساً بجانب جهاز التسجيل يستمع إلى المازورات الإفتتاحية للأوبرا . يوقف ذو اللحية الزرقاء الشريط ويعيده إلى البداية ويبدأ فى الإستماع إليه من أوله ويوقفه مرة أخرى ويكرر هذا الإجراء عدة مرات بينما يسمح لنفسه فى أثناء ذلك بأن ينشأ

وراء الذكريات والتداعيات مثل كراب Krapp الذى يعيش فى عزلة والذى يكشف عدم أهمية وجوده من خلال حواراً مسجلاً بصوته فى شريط كراب الأخير Krapp's Last Tape لبيكيت Beckett يبحث ذو اللحية الزرقاء فى حالة من اليأس العارم عن الحنان والعواطف والحب الذى كان يتمتع به فى وقت من الأوقات . بينما بعيد الإستماع لنفس المقتطف من هذه القطعة الموسيقية يهرع ذو اللحية الزرقاء إلى جوديث المستلقية دون أية حركة على الأرض وأيديها ممدودة لإستقباله . إنها المرأة فى شكلها المطلق . يقفز ذو اللحية الزرقاء فوقها ويغتصبها ثم يجرها بجهد عظيم عبر الأرض . يفعل الرجل ما يريد ولا تبدو المرأة أية مقاومة على الإطلاق . تحول باوش الرمزية فى بارتوك إلى عالم من الصور الفورية للملموسة التى تتركز حول الصراع بين الترفيقين . إن المرأة لا تنحدر إلى مستوى الضحية فقط بل إنها تستخدم هذا الدور كسلاح . إن الرجل ليس فقط حاكم ومننصر بحكم جنسه ولكنه أيضاً سجان يفشل بشكل يثير الشفقة فى أن يعيش تبعاً لصورته الذاتية .

هناك من الرجال من يحاول أن يؤثر على النساء ببنيان جسمه عن طريق إتخاذ سلسلة من أوضاع كمال الأجسام . يترك ذو اللحية الزرقاء وحيداً مع دمية عارية حيث يقف أمامها ويعبر نفسه متخذاً أوضاعاً نرجسية تنم عن رضاه عن نفسه . إنه يمسك بالنساء بملاءات السرير يطوحن فى الهواء فى دوائر ويضعهن على كرسى ويكس جسدين أو ثلاثة فوق بعضهما البعض ، ثم يتخلص منهن بمجرد إنتهاء الغرض منهن . يضغط ذو اللحية الزرقاء بيديه على رأس امرأة بكل قوته حتى يجبرها على الركوع كعلامة على القهر الجسدى .

فى فقرة تصعيدية ينحدر الجنس إلى وظيفته الحيوانية . ومع نزع ستار الإنسجام والوحدة يظهر الصراع من أجل القوة . تصطدم الأجسام ببعضها ببعض بينما يمزق ويدفع ويدفع ويعذب الخصوم بعضهم البعض .

يصل الإنهالك إلى ذروته عند تجديد البحث عن الإتصال الجسدى وتبدأ اللعبة من جديد . يبحث الأزواج عن الأمان والمساعدة عند بعضهما البعض ولا تجد الأيدي الممدودة شيئاً تلمسه . تفشل محاولات العناق بينما يسقط الواحد عند قدمى الآخر ويداس منه ويفشل الواحد فى الإمساك برفيقه فتتدلى يده الواهنة بجانبه . تنتهى محاولة أحدهم فى الإستناد على الآخر بسقطة مؤلمة ومدوية معاً . يتلمس

الممثلون الحواشي جيلة وذهاباً بحثاً عن المأوى ، أو يجلسون منهكين بجانبها قبل أن يجروا أو يلقون في وسط المجموعة مرة أخرى .

مرة أخرى تصبح قوة الجماعة عنصراً فاصلاً هاماً . يبحث الراقصون تكراراً عن ركناً هادئاً أو نافذة منزوية أو لحظة خصوصية لا إزعاج فيها لحماية أنفسهم من سلوك الجماعة . تتكرر هذه الفكرة في كل أعمال باوش تقريباً . يصارع الفرد من أجل التعبير عن فرديته في مواجهة أشكال القهر الاجتماعية - الفردية أحياناً - المتمثلة في طقوس الجماعة المفروضة على الفرد . تعبر باوش عن هذه الفكرة بوضوح أكبر في تعالي أرقص معي حيث تصبح الجماعة كالعنق المجنونة التي تهدد الفرد .

يعكس التكرار المطول لبعض الحركات والأشكال البناء الاجتماعي الإلزامي وعدم أهمية الموقف الفردي . يبدو أنه يستحيل الفكك من الطقس بكل تفاصيله الدقيقة المكررة . يهرع الراقصون جيلة وذهاباً على الخشبة ويضربون الحواشي ويصرخون وهم يختبرون الحدود الضيقة لدائرة العواطف الإنسانية .

تتخلل لحظات العنف القصوى لحظات من الهدوء والتواصل وإن كانت هذه تتغير لتكتف عن عدوان وإستسلام كاملين . تتجهز النساء حول ذا اللحية الزرقاء بينما يجلس بجانب جهاز التسجيل ، ويغنين أغنية شكرًا من لحن جوديث بصوت عال وحاد وبشكل رتيب بينما يمررن أيديهن على وجهه وكتفيه برفق في محاولة الإستحواذ عليه .

يجرم الرفيقان بعضهما البعض بشكل متساوي ويهاجمان بعضهما البعض بالأسئلة والأوامر . إنهما يريدان أن يعرفا كل شيء وأن يحطما كل خصوصية . إنهما يريدان أن يبحثا وأن يستكشفا كل شيء بغرض الوصول إلى السيطرة الكاملة في النهاية . تتصاعد محاولات الإسترخاء وتتحول إلى إيماءات ثقيلة للدفاع عن النفس أو هروب سريع أو عدوان ، ويتحول الحنان إلى عنف . لأول مرة تظهر في ذي اللحية الزرقاء إزدواجية الحركات والإيماءات التي سيتضح مدى أهميتها في أعمال أخرى لاحقة وخاصة التقلبات بين الكوميديا والتراجيديا .

تطالب المرأة بأن تكون أكثر من مجرد أداة لمتعة وقتية في محاولة للدفاع عن النفس يكسوها ذو اللحية الزرقاء بطبقات عديدة من الأثواب وبذلك يفرض عليها كل أدوار الأنوثة من أجل إجبارها على عدم الحركة وإصابة عقلها بالشلل التام . إنه يستعيد حقه في السلطة والقوة ويحقق إنتصاراً في المعركة الجنسية .

إن مرتبة ذى اللحية الزرقاء ومنزلته الهامة فى مجموعة أعمال باوش لا تعود إلى فكرة العمل، والتي تعد فكرة محورية بشكل أو بآخر فى كل أعمالها، وإنما تعود إلى أن هذا العمل يعطى إستمرارية لطور المسرح الراقص كشكل من أشكال التمثيل المسرحى .

تقوم باوش بتوسيع أبعاد البناء المسرحى التقليدى عن طريق إدخال أدوات من الأشكال الفنية المختلفة مثل الرقص والمسرح الناطق والأوبرا والبانتومايم بشكل يكتسب أهمية أكبر من الرفيو revue فى أمسية بريشت / فايل. إنها تجمع بين هذه المكونات دون توحيدها فى عمل فى شمول بحسب تعريف الرقص التعبيرى . إن هذه العناصر المسرحية المتنوعة لا تتحد فى شكل وحدة واحدة متألفة وإنما تحتفظ باستقلاليتهما . تقبل هذه المتناقضات وتدمج فى مفهوم العمل .

تستمد مجموعة الحركات من الحياة اليومية مباشرة . ولا يرقص الراقصون مثلما كانوا يفعلون فى الأعمال الأولى . إنهم هنا يمشون ويركضون ويقفزون ويسقطون ويزحفون ويزحلقون وما إلى ذلك . إن تكرار نفس الحركة لما يقرب من عشر مرات أحياناً يجسد التقديرية المتأصلة فى كون المرء متورطاً فى عملية سير الأحداث . يعبر الرقص بشكل مباشر عن طبيعة الموقف الراهن غير المحتمل .

لقد تطور تأثير الإغتراب كعنصر أسلوبى أساسى فى ذى اللحية الزرقاء بشكل مكثف عنه فى الأعمال اللاحقة حيث تصور كل حركة إيحائية موقفاً متحدياً ، فتبحث الأيدي ولكنها لا تجد ما تلمسه ، يتم إستجواب التراث .

يتم تشويه اللغة المستعارة من المسرح الناطق وتدمج كأداة رئيسية وتظهر بمظهر سخيّف ومنفر . يصرخ الراقصون ويوحون ويتأوهون ويلهثون ويقهقهون ويضحكون ويصيحون ويصدرون أصواتاً بدائية . ويتم تحدى كل تقاليد التعبير الناطق، وتبدو تشكيلات الكلمات وأجزاء الجمل غريبة نتيجة التكرار الريب والشوائب . ولا تبدو أى وسيلة إتصال مناسبة لتحقيق الإتصال على المستوى الإنسانى ، وينطبق نفس الشيء على الموسيقى . تمزق المؤلفات المتناغمة المتناسقة ويتم تجريدها فى شكل متتاليات قصيرة ومع مرور الوقت يصبح تكرار مقاطع معينة غير محتمل، وتصبح الموسيقى أداة تعذيب بينما تستمر الخاتمة ، التى تدرك فيها جوديث مصيرها، دون إنقطاع لمدة خمسة عشر دقيقة .

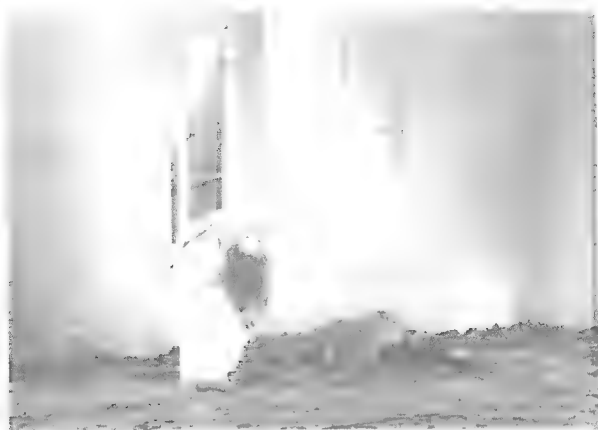
في هذا التتابع الأخير يظهر ذو اللحية الزرقاء وقد كسا جوديث بطبقات من الأثواب ويطلب من الراقصين الآخرين أن يؤدوا مرة أخرى ، في أوضاع ساكنة بلا حركة ، الموتيفات الحركية التي سادت الأحداث . وحيث يتم تصوير أحداث الحياة بسرعة خاطفة لحظة الموت ، يتذكر ذو اللحية الزرقاء العلامات المتعلقة بالجسد التي تخللت رحلته في الغرف السبع . ويتحقق التكثيف عن طريق التكرار وتكديك الحركة السريعة الذي ينتمى للسينما .

تعد مسرحية ذي اللحية الزرقاء إمتداداً للتنوع على موضوع تنافر الأدوار . يمثل ذو اللحية الزرقاء وجوديث كل رجل و كل امرأة وتقدم باوش النماذج السلوكية والأدوار ذات الصيغ المبتذلة باعتبارها ظروفاً وجودية . يركز التحليل على آليات القهر بدلاً من أسبابه . في هذا العمل يصبح الفرد هو محور التركيز أكثر منه في طقس الربيع . لم يعد المؤدى الفردي ممثلاً لشخصية واحدة ولكنه يصبح رمزاً للمسائل الجبرية والنسق السلوكي .

يعتبر ذو اللحية الزرقاء مؤشراً على إنهاء مرحلة تطور عدد باوش فيما يختص بالبناء الروائي . وعلى الرغم من أن الجزء المأخوذ عن بارتوك يبقى على بعض عناصر الخرافة . فقد تم الإستغناء عن الحبكة التقليدية المتمثلة في المقدمة والصراع والحل كما ظهر في طقس الربيع . يقتصر مسار التوتر الدرامي على المشاهد الفردية ولا يوجه نحو الذروة . لقد تم تقليل عناصر الخرافة إلى الحد الأدنى في تعالى أرقص معي تمهيداً للأعمال اللاحقة التي تركز بالكامل على مضمون المشاهد .

إن إختلاف وتعدد الأدوار لا يعطى الجمهور فرصة الاستمتاع بمشاهدة التمثيل التقليدي . كما لم تعد الحبكة المسرحية أساساً للحكم الأخلاقي على الأحداث المختلفة . إن تعاون المتفرجين مطلوب . ويصبح المتفرج متورطاً عقلياً وعاطفياً فيما يدور على المسرح حيث ينبغي عليه أن يتخذ قراراته بنفسه . ويستغرق عرض ذو اللحية الزرقاء ١١٠ دقيقة وتؤدى دون أى إستراحة وهو ما يمثل كسراً للمعايير المسرحية .

وتعمق باوش ، في أعمالها اللاحقة ، جماليات المسرح الراقص ، كما تطور مسرح الحركة الذي بدأته في ذي اللحية الزرقاء .











تعالى أرقص معي Come Dance With Me

يجدأ عرض تعالى أرقص معي قبل بداية الأحداث التي تدور على خشبة المسرح . ففي أثناء توافد المتفرجين يتجول أحد الراقصين مرتدياً معطفاً أسوداً وقبعة تخفى عينيه في الصالة . ويسحب خلفه في عدم إكتراث سارة تتدلى منها قبعة . بسبب وجوده ومظهره الحيرة والدهشة اللذان يتزايدان بين مرتادي المسرح الذين ينتظرون العرض وتثير قدراً لا بأس به من الفضول حول ما سيحدث بالفعل على خشبة المسرح .

ولكن حين يبذر العرض المسرحي بالفعل لا يوجد الكثير ليراه المتفرجون . تبقى الستائر مسدلة وتسمح فتحة باب ضيقة جداً برؤية غرفة بيضاء خلفها . من حين لآخر تندفع نساء في أثواب صيفية زاهية ورجال في معاطف سوداء ثقيلة خلف الباب . ويمكن أن يراهم المتفرجون وهم يمسكون أيدي بعضهم البعض مكونين بذلك دائرة ويسعونهم وهم يغنون أغنية أطفال . يجلس رجلاً مرتدياً بذلة بيضاء ونظارات شمسية في جبهة الخشبة أمام الباب المفتوح ويشاهد الأحداث دون أن تصدر عنه أي حركة . يظل الباب بدوي هائل وترفع الستار لتكشف عن حجرة بيضاء ترتفع أرضيتها في اتجاه مؤخرة المسرح مكونة بذلك منطقة مقعرة مما يترك إنطباعاً يماثل الزخلفة الهائلة . يبدو السطح الأبيض متسخاً بعض الشيء حيث سيؤدي الراقصون بين فروع وأغصان شجر البتولا الطويلة الرفيعة الموضوعة في أكوام عبر مساحة خشبة المسرح .

ويعد هذا المنظر المسرحي أقل واقعية بكثير عن الصالون وبلويرد أو مشهد الشارع الواقعي في برنامج بريشت / فايل . إن جو هذا المنظر الطبيعي الشئوى العجيب الذى يذكرنا برسومات كتب حكايات الجن ورسومات كتب الأغاني العتيقة ذات الصفحات الصفراء هو جو من الحزن وعالم شعري من التداعيات والأحلام والرغبات .

فى تعالى أرقص معى تحقق باوش الإمتداد الطبيعى والمنطقى لجماليات مسرح الحركة المشهدى التى كانت قد إستكشفتها فى الأعمال السابقة . إن الراقص الذى يتجول فى الصالة قبل بداية العرض يتخطى بالفعل الحاجز التقليدى بين الخشبة والمتفرجين ليقرب بين الإثنين . مع باوش تصبح الحدود بين الأنواع الفنية غير واضحة المعالم . يظهر ممثل بين الراقصين ومن ناحية أخرى يعبر أحد الراقصين حدود المسرح المنطوق . وبذلك يتحرك الإثنين فى بيئة غريبة عليهما وهو ما ينتج عنه بالضرورة الإحتكاك . تبدو حركات الممثل خشنة وجامدة بالمقارنة بالإنجازات الجسدية للراقصين المدربين . ويفتقر الراقصون إلى أسلوب بارع ومصقل فى الكلام . وتصبح التقنية الناقصة جزء لا يتجزأ من العرض .

لا يدعى هذا العمل الكمال ولكنه بدلاً من ذلك يدمج كل نقائص الوسائل المسرحية المتنوعة فى بحثه عن تصريح . هنا تتجنب باوش قيود التعريفات النموذجية لما هو موحد ومحدود أكثر من كل أعمالها السابقة . لقد أصبحت هذه مكونات ولم تعد تستمد محتواها من مفهوم درامى كلى ولكنها بدلاً من ذلك تستمد مضمونها من الأغنيات الشعبية التى يغنيها الراقصون أنفسهم .

ينبع الإطار الموسيقى لـ تعالى أرقص معى من الأحداث نفسها . بينما كانت التوجيهات الموسيقية ، سواء كانت أغنيات أو موسيقى أوبرا موجودة فى أعمال سابقة مثل ذى اللحية الزرقاء ، فإن المستوى الموسيقى هنا متحد مع مستوى التمثيل . يغنى الراقصون الأغنيات بأنفسهم بينما يمثلون أو يسحبون ويطاردون ويحملون بعضهم البعض أو بينما يبحثون عن الطريق أمامهم ويجدون بعضهم البعض أو يهربون من بعضهم البعض . وتشبه الأصوات غير المدربة التى أحياناً ما تلهث من فرط المجهود الألحان . وتؤدى بعض الأغنيات إما بسرعة جداً أو ببطء شديد أو تنطق بصورة سيئة .

كما فى ذى اللحية الزرقاء تحقق الموسيقى بعداً إضافياً من خلال الرقص . إن الفكرة الرئيسية للعمل هى الأغنيات الشعبية الألمانية التى تعرفنا فى أبيات

بسيطة بالحب والموت والفرح والحزن . إلا أن ما يدور على خشية المسرح من أنشطة يوضح لنا أن حدود الألم والحزن وحتى الحب والشوق غير واضحة وغير دقيقة وأن الموت ليس نوعاً من أنواع الجمال الذى يشويه الحزن وأن الحب ليس هو السعادة الأبدية كما يظهر فى الأغنيات .

هناك شاهد من الإضطهاد الجسدى والعقلى القاس . يضرب الرجال النساء بفروع الشجر . يدفع مجموعة من المعبدين امرأة إلى أعلى الزحلوقة ويركض غيرها جيلة وذهاباً وهم يسقطون ويصرخون . يصبح الخوف واقعاً فى العرض عندما يفرض على الراقصين أن يقفوا فوق الفروع الجافة فيجرحون أقدامهم وأرجلهم فى أثناء ذلك ويسقطون ويضربون الحائط ويتزحلقون على الميل أو تحكهم الأغصان .

تتكشف المعركة بين الرجال والنساء ومحاولاتهم لإيجاد وفهم واحترام بعضهم البعض خلف الصيغ الشعرية لنصوص الأغنيات . كلما إنفجر الصراع على السلطة وكلما تحولت الكراهية والعداء إلى خذى وجرح ويأس تموت مطالب الاتصال دون أن يعرف بها أحد . تعبر الصور المتراكمة عن شهوة السلطة والخوف من الاستبعاد معاً .

و غالباً ما يكون الحدث المرئى إما صورة مترجمة حرفياً عن حالات الوجود أو تشبيهات لها . يضع رجلاً أكواماً من القبعات على رأس امرأة أو يغطيها بأعداد هائلة من المعاطف . إنها مغطاة وهناك من يهتم بها ولكن ما الحماية الظاهرة إلا عبثاً وتهديداً . إنها رقة خانقة . تثور إحدى النساء ضد غريزة الرجل لحمايتها فتقف على كرسى وتضرب قبعة كل رجل يسر بها نازعة إياها من على رأسه . تلتف امرأة أخرى كالباقة حول كتفى أحد الرجال فتكون بذلك إكسسواراً زخرفياً لغرور الرجل وضحية له فى آن واحد . تغير النساء أثوابهن باستمرار مبدلين بذلك هويتهم بشكل عشوائى .

تعد الصور التى ترسمها المجموعة تعليقات وشرح للموقف الكائن بين الشخصيتين الرئيسيتين وهما الرجل الذى يرتدى الأبيض ورفيقته . إن الدعوة التى توجهها له - تعالى أرقص معى - والتى تعطى هذا العمل عنوانه وتعد فكرة مهيمنة متكررة مستمدة من أغنية أطفال تقول : تعالى أرقص معى تعالى أرقص معى إن لى مريلة بيضاء ، لا تتوقف لا تتوقف إلى أن تمتلىء المريلة بالثقوب . وهى حافلة بالإيماءات الجنسية .

تعد هذه الأغنية محاولة مستميتة من جانب المرأة لإيجاد أرضية مشتركة مع الرجل من أجل بناء علاقة معه . تغنى المرأة هذا اللحن بكل طريقة ممكنة : برفق ويتملق وبإستعطاف طقولى ويتوسل وأخيراً بصوت مرتفع ويتحد وكأمر وبغضب عارم ويصرخات غاضبة . ولا يظهر الرجل ما يشير إلى قبول دعوتها . فقط الرجال الذين يرتدون السواد هم الذين يصطفون خلف المرأة ويتحالفون معها أو يرقصون فوقها . تبدأ المرأة رقصة متقطعة غاضبة وتحاول القضاء على لا مبالاة الرجل وعدم إكترائه عن طريق إيقاعات شديدة الإهتياج . ولكن حينما تصبح حركات الرجل مصدراً للإزعاج تصبح أغنية الأطفال فرصة مناسبة للهروب وتتحول الدعوة الأصلية إلى مقاومة وتصبح إزدواجية اللغة والأحداث واضحة جلية .

يفشل الرقص فى تحقيق صلة بين الشخصين كما تفشل اللغة أيضاً . إن الشخصيات حينما تتحدث لا تتحدث إلى بعضها البعض بل ضد بعضها البعض وفى أغلب الأحوال فى صيغة الأمر . حتى طلب المغفرة بغرض التصالح لقد كنت أنا المخطيء تنزلق إلى مناقشة صاخبة حول موضوع المكانة فيما يتعلق بمن أحق بأن يعتذر الآخر له . وتثير الكلمة المنطوقة قضية السلطة .

لا تستطيع أغنية المرأة أن تحرك الرجل لعمل شىء . وعلى جانب آخر فإن أوامره تودى إلى إستبعاد المرأة وتملى عليها حركاتها حينما يأمرها بصعود مرتفع لجعلنى أغار عليك أو قولى إنك تحبيننى . تطيع المرأة بدون أى تردد . إنها تحت رحمته . وأخيراً تستبطن المرأة هذه المطالب الموجهة إليها بل أنها ، من أجل تحقيق هذه الكليشيهات تعطى نفسها نفس هذه الأوامر التى نطق بها الرجل سابقاً . وعندما تفعل هذا فإنها تكف عن التبعية والطاعة العمياء ولكنها تصرخ فى الرجل بنفس كلماته . وتعد هذه الثورة إحتجاجاً عنيداً وجريئاً وفيه شىء من التحدى ولكنه يفشل فى تغيير الموقف الأصلي .

تحقق المرأة الدور المطلوب منها بجانب أشكال السلوك المفروضة عليها (واللى أحياناً ما تفرضها هى على نفسها) المرسومة للأنثى . إنها تحشو ثوبها من أجل أن تعطى لنهديها حجماً أكبر وأن تظهر أردافها أكثر إمتلاءً . إنها تضع المساحيق وتغنى بشبق أحياناً أشعر إننى ... إنها تتجاوز خيالات الذكر بكثير فتحقق بذلك الشكل المطلق لإدراكه للمرأة الذى يختزل إلى عبارات جنسية بحتة .

على أى حال ، يتضح لنا أن السخرية من مطالبه تكشف عن رغبة مماثلة فى التوافق مع أحلامه ومع مثل الجمال جاعلة نفسها جذابة ومرغوبة تماماً كما يريدنا . وعلى الرجل أن يملأ على المرأة التباعية وبذلك يتم الإبقاء على الموقف الذى يغذى القهر .

إن هذه التركيبة المكونة من العناصر المسرحية المتنوعة فى تعالى أرقص معى تخطوا بمنهج المسرح الراقص خطوة أبعد من الأعمال السابقة . لقد أضيف الممثلين إلى الراقصين فى العرض كما أضيف الحديث إلى الحركة كأسلوب ضرورى وتقدمى من أساليب التعبير . وفى كسر آخر للتقاليد يعرض هذا العمل الذى يستغرق تسعين دقيقة دون إستراحة . تستخدم باوش آليات التكوين المسرحى وقوانينه غير المكتوبة وتتجاوزها أو تكسرها فى أحيان أخرى لتناسب أغراضها الخاصة . لا تسمح باوش بفترة راحة للمتفرجين للإسترخاء حيث يجب مواجهة العمل كوحدة واحدة كاملة .

فى الأمسيات السابقة كان المتفرجون يستمدون توجههم من الخاصية التوضيحية الملموسة نسبياً حتى وإن كانت هذه مجرد خرافة غير مكتملة أو نصاً لأوبرا أو أغنية . فى تعالى أرقص معى لم يعد أمام المتفرجين هذا الخيار . إن الأحداث التى تحيط بالشخصيات الرئيسية مازالت قابلة للإستنتاج ولكن يجب على المتفرجين أن يتخذوا قراراتهم فيما يخص المنظر المسرحى وفروع الشجر والهئية السوداء والأغنيات الشعبية . كما فى ذى اللحية الزرقاء لم يعد المؤدون يمثلون أدواراً معينة بل ظروف ومواقف وأقناراً عامة . لم يعد هناك وجود للزمن والمكان بإعتبارهما كميات محددة تضافى نظاماً على الأحداث فى أثناء تقدمها ونموها . إن باوش لا تخلف وراءها منتجاً نهائياً أو ترفيهياً لا قيمة له . تبقى مناظر صورها غير محددة فتصبح بذلك تحدياً مباشراً للجمهور من أجل أن يشترك فى العمل والرقص .. تعالى أرقص معى .







ريناتا تهاجر Renate Emigrates

تسعى بينا باوش من خلال العرض الراقص ريناتا تهاجر إلى السماح بوجود تعددية في الأشكال الفنية المتضمنة في المسرح الراقص . وهكذا نجد أنه بالإضافة إلى الرقص والحركة والتمثيل والموسيقى تم الاستعانة بأشكال فنية أخرى مثل الأوبريت والفيلم السينمائي والمشاهد الكوميدية . يدور هذا العرض حول الكليشيهات أو الأنماط أو القوالب الجامدة وذلك فيما يتعلق بالسلوك العام للشخصيات ودرغباتها وتطلعاتها هذا بالإضافة إلى العلاقة بين الرجل والمرأة ومجمل المواضيع والأخلاقيات التي يجب عليهم الرضوخ لها .

لا تبحث باوش فقط في هذه الكليشيهات ولكنها تنظر بعين الاعتبار أيضاً لكل ما يؤدي إلى نشرها وترويجها ، وذلك مثل الرواية الرومانسية ، والكتب الكوميدية ، والأفلام الرومانسية الميلودرامية ، والأغاني الشعبية . تشغل الميثولوجيا الشعبية حيزاً كبيراً في المسرح - وهو ذات الحيز الذي يشغله الإيهام بكل ما فيه من جاذبيه - ذلك الإيهام المتمثل في الكليشيهات الخاصة بشخصيات العشاق والأمراء والأميرات ، والأفكار الخاصة بالثروة والحرية . وفي الأشكال المسرحية دائماً ما تكون البطلة جميلة ومحاطة بعدد من المعجبين ، كما يكون البطل في الغالب شخصاً ناجحاً وفارساً حقيقياً . وفي هذه المسرحيات أيضاً دائماً ما تعطى السعادة الختامية للعاشقين الشكل النهائي للفعل الدرامي الذي يشوبه - في أغلب الوقت - الإلتباس وسوء الفهم ، والصدفة ، وعدم التعرف على الهويات الحقيقية

للشخصيات ، ففي النهاية دائماً ما يلتقي العاشقان بعد إفتراق ويعيشان في حب أبدي . وهنا نجد أن معطيات هذا الشكل المسرحي دائماً ما تتضمن هذه النهاية السعيدة منذ البداية ، فالصراعات التي تحدث سرعان ما تذوب وتنتهي ، كما يتم إستبعاد التناقضات الإجتماعية من خلال الحب الصادق والذي تختزل من خلاله هذه التناقضات لتأخذ الشكل الفردي المتمثل في الشخصيات المتحركة فوق الخشبة .

تتعامل باوش فقط مع العناصر الجوهرية المكونة لدراماتورجيا الأوبريت ، وهي تنتقي مشاهد معينة تقدمها للمتفرجين . يدور هذا العرض حول عشاق تساء وأبطال معصومون من الخطأ وعشاق من القصص الخيالية . كما نجد في هذا العرض أيضاً هذين الزوجين المثاليين وهما الملك والملكة ، إلا أن هذين الزوجين لا يتصرفان كما هو متوقع منهما .

وبذات الطريقة تسعى باوش إلى إختزال الأنماط الجامدة الخاصة بالأوبريت ، كما تسعى أيضاً إلى إختزال الصور الخاصة بأفلام الخمسينات والستينات إلى قيمها البصرية والرمزية وتكثيف هذه الصور لتجعلها ملاءمة لعرض مسرحي راقص . مثلاً على ذلك نجد النساء فوق المسرح وهم يرتدين فساتين الساتان التي اشتهرت في الخمسينات ، كما نجدهم يتحركون بخطوات محسوبة فوق المسرح بأحذيتهم ذات الكعوب العالية وأيديهن خلف رؤوسهن تماماً مثل مارلين مونرو . أما فيما يتعلق بشخصيتي الملك والملكة سنجد أن ما يشير إلى الكوميديا هنا هو تلك المفارقة بين ما هو حلم وما هو واقع .

ومثلها مثل مسرح بريشت فإن كوميديا باوش تدفع المتفرجين إلى إتخاذ موقف . كما يجب أن نلاحظ أيضاً أن المتفرج وهو يضحك هنا يكون متحققاً تماماً من إنه يضحك على نفسه ، ذلك لأن واقعه يتجسد أمامه على الخشبة ، وهو واقع يأخذ الشكل التغريبي من خلال الكوميديا . إلا أن ما يجب أن نلاحظه في هذا العرض هو أن ما يفصح هنا ليست الحاجات الإنسانية الأصلية مثل الحب والأمان والمشاركة ، ولكن ما يفصح هو التعامل مع هذه الحاجات بإعتبارها سلع ، وذلك من خلال وسائل الإعلام .

يكمن جوهر هذا العرض في الإغتراب في العلاقات بين الرجل والمرأة والمعايير التي تخضع لها هذه العلاقات ، هذا فضلاً عن أنماط السلوك التي تميز

هذا النوع من العلاقات . إن عالما بأكمله من الكنشيهايات والأحلام يحكم العلاقات بين الطرفين اللذين يحاولان تلبية متطلبات الإعلام ومن ثم يدخلون فى صراع مع الواقع . وهنا يمكن القول أن حاجة الشخصيات للتكيف مع الأخلاقيات الجامدة التى يفرضها الإعلام تتحكم فى مفهوم الذات لدى كل من الرجل والمرأة .

ولم يعد يحكم سلوك الطرفين تجاه أحدهما الآخر هذا الصراع العنيف من أجل التسلط والذى ساد طويلاً بين الجنسين وإنما أصبح هذا السلوك تدريجياً يفتقر إلى التواصل النام . ولذلك نجد تلك السيدة المهندمة وهى تتحدث إلى رفيقها بلهجة سويسرية قد أشعرته بالصنيق والممل . إن هذا التواصل مع الإنسان المثالى يحدث فقط فى رحاب الخيال . وهنا نجد مشاهد دالة على ذلك ، فمثلاً نجد أحدهم يرقص وهو يشد على أيدى حبيبته الذى لا يبدو للعيان قائلاً : عمت مساءً ، كما نجد أنجيلا وهى تتصل بشكل متكرر بصديقها الذى تشقه ديك (والذى لا يظهر على الإطلاق فوق الخشبة) وتبدأ فى الحديث إليه عن خبراتها اليومية فى مونولوج طويل ، وفى مشهداً آخر متكرر نجد فتاة أخرى تتلو أجزاء من خطاب غرامى وهى يمثل بكلمات : أحبك . أحبك . أحبك .

وتتضح حقيقة أن الرجال فى هذا العرض ليسوا إلا شخصيات متخيلة من الأجنحة التى يرتدونها فوق ستراتهم . وفى أحلام النساء يظهر الرجال فى صورة المخلوقات البريئة التى تقوم بتقبيل أيديهن . إلا أن مثل هذه المخلوقات الخيالية تعبر عن التواجد فى الواقع . وعندما يظهر الرجال كأناس حقيقيين فهم يأخذون أشكال الأبطال الوثائقين بانفسهم على شاكلة دون جوان وهنا يتحول سلوكهم إلى القوالب والأنماط الجامدة .

تلعب المرأة فى هذا العرض أحد دورين : إما دور الغانية آكلة الرجال أو دور تلميذة المدرسة الخجلى - وهنا ينحصر دور النساء فى تجسيد مثاليات الجنس أو يختزل وجودها فى العجز والضعف الساذج وهو ما يؤدى جميعاً إلى إبراز تسلط الرجل . وتسعى النساء إلى التكيف مع توازن القوة ، كما يسمح لأنفسهن بأن يعاملن كأشياء يلعب بها أو كديكور ، وهنا نجد النساء يقفن على أخصية الرجال أثناء الرقص (وهو ما يرمز إلى سلوكهم فى المجتمع) . إن الرجال يمنحون القدرة على تحديد خطوات النساء ومنعهم من الوقوف على كلتى أرجلهم .

دائماً ما تتخذ النساء شكل دائرة وهو ما يرمز إلى كونهن سلعة معروضة ، وهن يسمح لأنفسهن بأن يقيمه الرجال وهكذا نجد المرأة دائماً مشغولة بقياس

الفساتين والأردية مساوية هكذا بين وجودها الفعلي ومظهرها الخارجى أو جاذبيتها التى تخصص للإبتزاز .

رغماً عن ذلك فإن المظهر الخارجى - هذا الدور المصطنع - لا يثبت أمام محك الواقع . وهنا نجد أنفسنا وكأننا داخل فصل لتعليم الرقص ونجد الرجال والنساء يقفون قبالة بعضهما البعض ويعلمهم مديان كيفية إستخدام العينين وإصدار التنهدات والتقبيل . وكل من الراقصين يمارس ذلك وحده أولاً قبل ممارسته مع الشريك الآخر . إلا إنه عندما يحدث ذلك لا يتم التوافق ويصطدم الرجال بالنساء ويفقدون جميعاً القدرة على تنسيق حركاتهم ، فكل ما تم تعلمه يصبح بلا جدوى عند الممارسة ، إنهم يفشلون جميعاً فى إحداث التواصل حتى بشكل مبرمج .

وخلف القيمة الخاصة بسلوك الجنسين تجاه بعضهما البعض نجد كراهية وعداء بين الفرد والجماعة . فالجماعة فى هذا العرض تأخذ شكل الجمهور الذى يبتلع الفرد . وهنا نجد أحد الراقصين يستمتع ببعض الخصوصية وقد فاجأته مجموعة أخرى من الراقصين بشكل مفزع وهم يصرخون فى وجهه : عيد ميلاد سعيد ثم يتركونه وحيداً وقد أصابه الإضطراب واللبس الشديد . كما أن خوف الفرد من الكثف عن فرديته أمام الجماعة يتضح فى مشهد نجد فيه مجموعة من الممثلين وهم يقفزون لأعلى ثم يهبطون بشكل متناسق بينما نجد ممثل وهو يفعل ذلك بتعبير مضطرب .

وفى هذا العرض نجد أن المنظر المسرحى يعبر جمالياً عن أفكار البحث عن السعادة ، والصراع بين رغبة الإنسان والواقع ، والإغتراب ، والعزلة . ففي المنظر نجد اثنين من الأعمدة الضخمة فى غرفة بيضاء ، وخلفهما نجد أبواباً وشبابيك نرى من خلالها الناس . إنه منظر يشويه الجمود ويمتلىء بمفردات الحياة اليومية من دواليب وكراسى ، وكلها أشياء قد تعطى إحساساً بحياة آمنة ، ولكنها جميعاً تشير أيضاً إلى تأثير الإعلام .

ومما يميز هذا العرض أيضاً الطريقة التى تستخدم بها الكلمات ، والطريقة التى تترجم بها الصور البلاغية إلى أنشطة وصور جسمية محسوسة فالعالم الذى تشيده أنجيلا لنفسها يتكون من الأحذية واللعب وأدوات التجميل ، وكلها أشياء تضع حاجزاً بينها والعالم الخارجى . وهنا تتضح لنا العلاقة بين الممتلكات والهوية .

فالمكالمات التلفزيونية التي تتم بين أنجيلا وفي أحلامها ديك تتم من خلال زهور الحب الحمراء - فإثنتين من الزهور الحمراء هنا تستخدم كسماعة تليفون .

أما من جهة الموسيقى فهي تتناسب مع جو الأوبريت ، وهي تتضمن ألحان من أفلام ومسرحيات موسيقية (مثل ذهب مع الريح و جنوب الأطلنطي و موسيقى وترية حاملة منها لحن نوتردام لمانسيتي وفرانز شميت) ومثل هذه الموسيقى تقدم لنا نفس الكليشيات وذات الأحلام الخاصة بالتناغم والعادة . وكما رأينا في العرضين السابقين فإن الموسيقى هنا تمثل أكثر من مجرد خلفية بسيطة . إن الموسيقى هنا تكمل الأنشطة المسرحية .

كما أن جماليات وسائل الإعلام لا تحدد فقط محتوى هذا العرض ولكنها تحدد شكله البنياني أيضاً . كما يجب ملاحظة أن الاسم رينات الذي يظهر في عنوان العرض ليس إلا شخصية خيالية غير واقعية كما هو الحال في كل شيء ، وهي شخصية لا تظهر على الإطلاق في هذا العرض . ويلاحظ أيضاً هنا أن المشاهد لا ترتبط ببعضها بشكل ينطوي على التصاعد ، وإنما تتكون المشاهد من تابلوهات تؤدي بشكل متلازم . وهنا يمكن القول أن هذا العرض لا يحتوي على البناء التقليدي فلا توجد شخصيات أساسية وشخصيات ثانوية ، كما لا يوجد تطور وتنامي في الأحداث ، فدينا هنا عدة حيكات تتواجد جميعاً بشكل متوازي .

كما أن مفهوم الزمن القائم على التتابع والتطور السببي لا ينطبق هنا ، إذ أننا نجد هنا مستويات زمنية متباينة تتلازم وتتواجد معاً . وكما في عرض الربيع الثاني يستخدم هذا العرض بعض التقنيات السينمائية ، إذ نجد بعض الحركات وهي تؤدي بالحركة البطيئة كما نجد حركات أخرى تؤدي بسرعة كما لو كنا في فيلم صامت . كما أن المشهد الأخير يتشابه والمشهد الأول كما لو أن هذا العمل الذي استمر لمدة أربع ساعات يعاد من البداية ، كما يعاد تشغيل الفيلم السينمائي .

والملاحظ في هذا العرض أن باوش تستمر في محاولاتها لإدماج المتفرجين في الأحداث التي تتم فوق الخشبة ، فنجد إحدى الراقصات وهي تأخذ طريقها عبر مقاعد المتفرجين وتقوم بتوزيع الحلوى والشيكولاته كما نجد راقصة أخرى وهي تقيس ملابسها وتسال أفراد المتفرجين عن رأيهم .

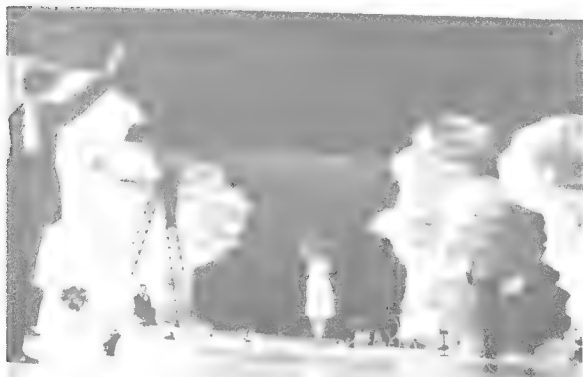
كما يجدر ملاحظة الوظيفة الكامنة وراء استخدام السخرية ، فباوش تستخدم الكوميديا بإعتبارها أداة تطهيد وتستخرج أنماط السلوك غير البادية للعيان . إن السخرية والضحك ما هما إلا أداتان للفهم وسيلعبان دوراً مهماً في عروض أخرى.











يأخذها من يدها ويتودها إلى القصر ويتبعهم الآخرون
*He takes her by the hand and leads her into
the castle, the others follow*

يتخذ هذا العرض عنوانه من إحدى الإرشادات المسرحية لمسرحية
ماكبث Macbeth لشكسبير ، وإلا فإنه يسمى ببساطة عمل A work لـ بينا باوش .
يدل الطول غير العادي للعنوان على كل من اتساع مفهوم الكتابة الدرامية للعرض
والتيمة التي بنى عليها . تعد الإرشادات الإخراجية في النص نقطة بداية في
العمل رغم ظهورها كنقطة ثانوية عادة ما لا ينتبه لها المتفرج . يعتبر عمل باوش
تنويعات على ماكبث باستخدام بعض موتيفات شكسبير ووضعها في إطار
السلوك الدنيوي المعاصر . ويتم ضغط مبدأ المونتاج و الأجزاء والمقتبسات
المألوفة في صورة الحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقي والمستقاة من مادة
ماكبث .

إذا كانت تلك الاعتبارات ملائمة لأعمال باوش الكاملة ، إذن يمكن تقييم هذا
العمل كدليل على تطور مسرح باوش الراقص . ورغم عدم اندماج العناصر
الفردية في معنى كامل ، إلا أن كل عمل يحتفظ بوحده المتفردة واكتماله .
ويصبح الاستمرار واضحاً خلال التأثير التراكمي أثناء تطور الوسائل والموتيفات
الفردية .

سبقت مراحل تجريبية متعددة ماكبث ؛ وفي غضون تلك المراحل ، تم
تجربة عناصر معينة وإعادة تجربتها ، وتطويرها أو رفضها . إذن ، لا يستطيع

المرء أن يتحدث عن التطور المستمر بالمفهوم المتعارف عليه . ولا تعتبر النقطة المحورية هى هوية الكاتب - الثابتة - الذى يبني عمله حول جوهر مفهوم معين . بل تقوم منهجية العمل على بنية درامية مرنة ومعروفة وقابلة للتعديل ، كذلك تقوم على قبول تجريب الخبرات بأسلوب غير مألوف داخل التدرج الطبقي الفني الصارم فى عالم الباليه التقليدى .

يتفجر الإطار المحدود للتقاليد المسرحية فى شكل الاعتراض على المفاهيم المعاصرة . تتكون المجموعة من أربعة راقصين / ممثلين ، وأربعة ممثلين ومغنى يومية ويتكلم ولكنه لا يغنى . لا يطلب من المؤدى استخدام موهبته الخاصة بل أن الرقص نفسه يختزل إلى أساسيات الإتصال بالإشارات الجسدية التى أستخلص منها الرقص الأكاديمى التقليدى .

مرة أخرى نجد هذا أن باوش تتعامل بالرقص التعبيري (ولكن ليس بنفس سذاجة مبدأ العودة للطبيعة .) تترجم باوش ملاحظاتها الدقيقة على لغة الجسد الإنسانى إلى طبقات النشاط المسرحى المعقد التى تؤدى عادة بانسجام . لذلك ، تحرر الرقص نحو أشكاله الخاصة به . وأصبحت المبادئ التى وجدت سابقاً منفردة فى مستويات مجردة للتعبير الفنى والجاذبية السطحية محددة وواضحة . وأصبحت حقيقة إمكانية قراءة المسارات الداخلية والحدود الفيزيقية فى السلوك الإنسانى - كروية أولية قليلاً ما تستخدم - هى العنصر الأسلوبى الجوهرى .

يصبح لمؤثرات التغريب أهمية خاصة فى هذا السياق ، فعلى سبيل المثال ، يؤدى المؤدون فى ماكبث التصوص متكئين على دوليب وترى نغمات أغانى الأطفال بالصور المزينة على أذرع الكراسى . وتم نزع الحركات والأوضاع ، والزمان والمكان من مسارهم المعتاد ، كما فى كونتاكت هوف . يظهر الزمن ثابتاً حتى يتيح مراقبة التفاصيل بتركيز . ويتم إختيار مشاهد وأوضاع فردية تتعرض للنقل أو للإبطاء أو للإسراع .

هكذا يتبدد قوس التوتر الملازم للكتابة الدرامية السردية التقليدية . فالشكل السردى لم يعد موجها نحو ذروة واحدة للأحداث . وليس للتطور الفردى للأحداث أى هدف محدد مسبقاً .

وفى إطار هذا المفهوم ، لا يقدم مسرح باوش حلولاً لقضايا يثيرها ، ولا حتى تلك التى قد تبدو واضحة فى لحظتها . ولا تحكم أعمالها العقدة السردية ، بل

تتطور إلى أقواس دائرية تتحول فيها الصور المرئية إلى دائرة لا نهائية ،
فيما يبدو .

يستطيع الجمهور بل ويجب عليه أن يطبق ماكبث فى حياته اليومية ، ويوفر
العمل الفرصة لتحقيق ذلك . ويتم توصيل مقاطع من الواقع بأسلوب يصل أجزاء
من الواقع بالفن بالخبرة الشخصية المباشرة للجمهور . ولا يتم شرح تعقيدات
العرض بشكل تقريرى فهى تتطلب الإهتمام الصادق من المشاهد . ولا توجد صلة
سببية بين الصور المختلفة . بل أنه فى الحقيقة ، يتفوق إشباعهم المركب على
البناء السردى المباشر و نتيجة لذلك ، لا تبقى إلا أجزاء متناثرة من نص شكسبير
الأصلى ، والقليل من الفقرات المألوفة كنقطة مرجعية للعديد من المقارنات مع
الواقع المعاصر . وبدلاً من الحكاية الرمزية ذات المغزى الأخلاقى عن القوة ،
والشخصيات والصور التى أصبحت جزء من تاريخ المسرح ، تعيد الممثلة من
جديد الحكاية فى شكل مسلسل خال من النتائج الزمنى كنوع من القصص الخيالية
الكوميدية . وتؤدى دورها بأسلوب طقسى ثابت : فى وضع إغراء واضعة ساقا
فوق الأخرى ، واضعة أحمر شفاه ، وأخيراً متخذة وضع رجل يستعرض
عضلاته ، وتعدد الأعمال الدموية بعينين متقدتين بالحماس . واختصر أبطال
شكسبير إلى رموز منطوقة بطريقة طفولية ، فالفارس هوب أود .

ويبدو ماكبث باوش كما لو كان يستخدم المصادر الكلاسيكية إستخداماً بتناقض
مع إستخدام معاصريه من الأعمال لمفهوم الدافع المحرك . فالعرض يتواجد
بالكامل فى مكانه ولحظته وليس فى الماضى ، حيث يعاد اكتشاف شكسبير كجزء
من التاريخ ، مثل مؤشر الأيام الحالية أو كذكرى لشيء مضى ولكنه مازال قائماً .
وفى مواجهه تاريخه ، يقلص ماكبث إلى المستوى الدنيوى ويكتسب معنى
جديداً ، وقرابة غير عادية حتى أن أى شخص قد يكون هو ماكبث .

يجسد المكان قصد العمل : حيث نجد خشبة المسرح عبارة عن غرفة واسعة
ذات سقف مرتفع فى فيلا ، لونها تركواز غامق ، بنوافذ كبيرة وباب مزدوج
واسع . تمتد أبعاد الصالون الراقى الذى كانت حاله أفضل من قبل إلى ما بعد
مقدمة خشبة المسرح وحتى مقاعد الجمهور ، مما يشير إلى إشراك المتفرجين فى
شمولية العمل ودمجهم فيها مثل إعادة المفروشات القيمة البالية من كثرة
استخدامها ومقاعد النادى ، والآرائك والشيزلونج ، والكبائن الزجاجية من جميع
العصور الممكنة وبجميع الأشكال كما لو كانت مخزونا من الفوضى . تحاكى ألوان

هيكل السرير المطلى بالروز الفاتح المبثزل عن عمد ، ونافذة الإعراف البنفسجية ، وكابينة الاستحمام الخضراء النمط الكلاسيكى بسخرية . إن لذلك المقننات وظيفة مهمة فيما وراء عرضها . فالكرسى ذا الذراعين يتطلب وضعاً جسدياً مستقيماً من الجالس عليه ، أما الشيزلونج فيتحول إلى موقع للنزاعات الزوجية النافهة ويمكن للكابينة الزجاجية أن تستخدم فى عرض جسد شخص أو قد تساعد حتى على إكتشافه .

تستخدم الملابس للوظيفة نفسها ، وعادة ما تتغير ، وأحياناً تتغير على المسرح . تمتد قيمة الملابس لما وراء وظيفة التزيين البسيطة لتعريف الشخصيات الفردية ، وهى بذلك تخدم إما لتأكيد الشخصية أو للتباين معها . أثناء فترة العرض ، تسيل المياه التى هى رمز الزمن المهدور فى حوض عميق شاسع فى مقدمة المسرح .

استمدت بنية العمل وإيقاعه من نقلات الموسيقى المفاجئة ، حيث يعارض التانجو البطيء المسترخى مع النشاط عديم الجدوى لإيقاعات البيانو السريع ، الذى من خلاله تتناثر المقطوعات الغنائية الناعمة المستمدة من التاريخ ، مثل مقطوعات من أوبرا ماكبث فيردى ، أو الموسيقى الشعبية الحديثة . وبالمقارنة أيضاً بذى اللحى الزرقاء ، تحقق الموسيقى مكانة متساوية مع العناصر الأخرى كما أن لها وظيفة مستقلة .

عندما يبدأ إيقاع البيانو فجأة ، يتوقف المؤدون فوراً عما يقومون به ، ويبداون فى لعبة المقاعد الموسيقية ، ويقفزون على المقاعد ذات الأذرع ، والأرائك ، أو يتنازعون بطفولية على اللعب المنثورة على الأرض . يتكرر هذا الأجراء عدة مرات خلال تلك الفقرة وصولاً إلى النهاية عبر تبادلات سريعة .

إن التنقل الدائم من الكوميديا إلى التراجيديا (والعكس) ، والذى يعد فى الأعمال الأولى عنصراً من عناصر المضمون الفني ، أصبح مبدأ مهيمناً بنيوياً فى عرض ماكبث . ويكمن قلق مرضى وراء الأحداث الهائلة على المسرح ، ويهدد بالانفجار فى أية لحظة . ويظهر الأمان المألوف بأنه ثابت زائف ، فالوضع الراهن فى خطر دائم . تعبر موسيقى البيانو عن حلول ضغوط خارجية . وخلال التفز على الأثاث ، يحاول كل مؤد أن يتخذ وضع يخفى فيه عدم ثباته وخوفه وشعوره بالذنب . تستخدم لغة الجسد للتضليل ، ولكنها تخدع أيضاً .

يصاحب إيزان الأجزاء الموسيقية وتزامن الأحداث على المسرح تقايل تسلسل الدور الدرامى . ويتم التخلّى عن التشخيص كضرورة لتطور الموضوع ، يشترك

جميع المؤدون في تكوين الأدوار الفردية . وتنطبق امكانية إفتراض أن يصبح أى شخص ماكيت على جميع الممثلين على حد سواء ، رغم أن مؤد واحد فقط هو الذى يسرد باقى عبارات ماكيت ، وتقوم ممثلة واحدة فقط بتأدية مقاطع دورى ليدي ماكيت وماكدون . إذن يستطيع هذا الوصف أن يناقش فقط مجموعات معينة من الموتيفات وكيفية معالجتها .

تتضح فكرة الشعور بالذنب من البداية . وتجد طريقها في التعبير من خلال كوابيس جمعية . خلال فترة الشفق ، والتوهج الأحمر في الخلف ، نرى الممثلين وهم مستقلين على الأرض وسط الورد الصناعية وألعاب الأطفال ، وعلى المقاعد والأرائك بأساليب متعددة للنوم . ويزداد الضوم ، يتمایل الأشخاص في المكان كما لو كانوا في كابوس ، يسيطر عليهم الشعور بالذنب والاحباط . وتزداد حدة أنيهم تدريجيا خلال طبقة صوت متفتضة قبل أن ينهاروا في جمود التعب .

عادة ما نترجم باوش اللص إلى صرور بسيطه ومحددة أينها البقعة اللعينة ...! ماذا ! لأن تنظف تلك اليدين مطلقاً ؟ ... مازالت رائحة الدم في يدي: لن تعطر جميع العطور الحرية تلك اليد الصغيرة . اتخذت هذه العبارة المقتبسة من عبارات ليدي ماكيت بقلق مبتذل أثناء غسل اليدين وتنظيفهما . يخطو شخص ما تحت الدوش . وتعاول امرأة في حالة هستيرية أن تنظف طين الحديقة الخرافى .

ترجع جذور القصة إلى الطفولة : واللزاع على اللعب ، وغناء أغاني الأطفال ، وألعاب رعاة البقر والهندود ، أو لعبة الانتحار الطفولية حيث يلوح ممثل بولاعته متخذاً وضع رعاة البقر مهدداً مقلداً البطل المغوار السينمائي بتهمك ؛ يشير ذلك إلى دوافع دفينه فيما وراء الحدث . تزداد حدة المتطلبات الطفولية غير المشروطة سعياً للحصول على التقدير والعاطفة وصولاً إلى عنف وإلى طلب غير مشروط للقوة . تسعى باوش وراء دوافع شخصياتها في تاريخهم الشخصي .

مرة أخرى ، نجد في مشروع عرض ماكيت عدم وضوح للجوانب التاريخية في الموضوع . بدلاً من ذلك ، تعلقو شأن التيمة أو الإهتمامات العامة وتهدف الأدوات المستخدمة إلى المواجهة بأسلوب ينكر بحركة الطليعيين السرياليين . تأثير عملية تكرار الإبطاء والإسراع للتفحص بدقة .

تعتبر الشخصيات المتنوعة هنا امتداداً لتلك التى رأيناها في الأعمال الأولى . أما مفهوم فقدان الهوية العامة فيتجسد في رجل واقف على مقعد يمد أحد أصابعه

فى اتجاه كل ركن من أركان المسرح كأنه يتحدى الرياح . واستجابة لطلبهم للون ، يحمل الرجال عرائس على شكل نساء ويضعونها فى انحاء المسرح مثل الدعامات .

تسيطر ثانيا الترجمة الجسدية البسيطة لـ الإشارة الإيمائية - Gestus of indication . يتأكد مبدأ الرجل بأن المرأة بالنسبة له مجرد أداة عن طريق سلسلة مشاهد يضع المؤدى فيها إحدى الدمى الحية فوق قمة البيانو ويأخذ فى العزف عليها بأصابعه . وينتئى آخر امرأة حول كنفه مثل حلى الملابس أثناء استمراره فى حديث صامت بالإشارة مع شخص آخر .

يتمثل التفرير فى علاقة الرجل والمرأة بعودة ظهور الثنائى كبار السن من الربيع الثانى Second Spring ، هذه المرة مندمجين فى علاقة متزايدة السخريّة من الحب والكره ، أما الأحياء الشباب فهم بصحبة شركائهم مواجهين بعضهم البعض فى وضع ثابت ، أو ثنائى آخر يرهق إتصالهما أسلوب فرك اليدين المعبر عن القلق .

تكمّن جذور التفرير فى استبطان التقاليد ، وتظهر هنا بوضوح عندما يصدر الممثلون أوامر لأنفسهم - قائلين اجلس ، إهدأ ، نظف بذلتك ، قل مساء الخير أو اجلس ، إهدأ ، سر فى اتجاه الحائط ، لمس باليدين على الشعر ... ويستكملون الإطاعة بإيماءات مبالغ فيها .

تشير تلك العادات أيضاً إلى ضيق حدود محاولات المسرح وإلزامه بارتضاء موقف المشاهدين المرتقب وإثارته . يتضح ذلك عندما يخطر راقص إلى مقدمة المسرح ليعلن قائلاً : جو ، إشارتك للتمثيل ، ابتسم ويجلس جميع الممثلين بانحاء المتفرجين فى صف كصفوف السينما ، يعكسون بذلك علاقة الفرجة المتعارف عليها . بين نشاط المسرح التقليدى وسلبية قاعة ، تتغير الأماكن بسرعة متزايدة ويختطف الممثلون بعشوائية الأشياء المبعثرة على المسرح ، تماماً مثل المجتمع الذى يرهق نفسه بالتراكمات المادية .

تتضح قوى التقاليد بشدة حيث المؤدى الذى - بمجرد الضغط على زر فى صندوق الاسطوانة و بسحنة غير معبرة ، يرقص فى صالة رقص خيالية مع شريك خيالى ، أو يصرخ ضاحكا بحدة فجأة ثم يكتم ضحكة ويعتذر فوراً ، أو عندما يتحسس جميع المؤدين إبطهم خوفاً من وجود رائحة غير مرغوب فيها.

يتطلب التكيف مع المجموعة قدرة على التحكم النامة في قوة الفرد الجسدية ، ويجب تجنب المرء لفت الانتباه . مع ذلك وباستمرار تخون إشارات الجسد الحالة الداخلية الصادقة للفرد وذلك فيما وراء السيطرة الواعية . عامة ، تتصل تلك الحالة الداخلية بالحدود الجسدية الكلية وبالأبعاد السيكلوجية للعقل الباطن . توجد صلة بين الوضع الاجتماعي للامتلاك وتراكم الأدوات المادية بلا هدف ، ونقص القوى الجسدية . ولا يعلى الاستغلال مجرد تحقيق الذات فقط ، ولكن قهر العواطف الإنسانية أيضاً .

يضم مشهد عبور الممثل / الراقصين المسرح بزاوية مائلة مخزون العمل الكامل للإيماءات والحركات ويعبر عن الإرتباك من خلال الحك ، وقضم الأظفار ، والاكتماب ، والتأكد من عدم وجود رائحة كريهة بالجسد ، وإيماءات الانتظار والمثل ، بالإضافة إلى غمز العين لدعوة المشاهدين للإنضمام في اللعبة .

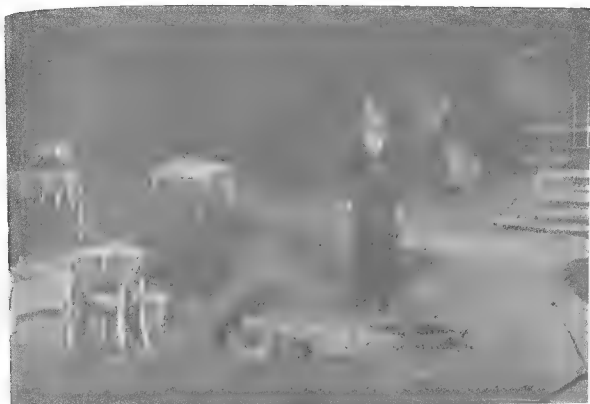
يظهر مشروع عرض ماكبث بوضوح الصفات الجديدة لهذه النوعية من المسرح الراقص . ويتخذ مسرح بينا باوش التجريبي الرقص كشكل من أشكال الإتصال القائم أساساً على التعبير الجسدي ، وعلى تعديله وتوسيعه بدون إعاقه المبادئ الفنية والقوانين الصارمة لممارسة الرقص فقد يتخذ العرض الموضوعات والحركات من الحياة اليومية . وعلى نحو متزايد ، تصبح الحدود الجسدية العامة في جميع مظاهرها هي التيمة الأساسية . وبالتالي يزداد اتصال الرقص مباشرة بالواقع . إنها توضح لنا أن السيطرة على الناس ليست نابعة من مجرد الوعي وإتزان القوة ، بل من السيطرة على جسد الإنسان أيضاً .











مقهى موللر

Muller cafe

بعد مرور شهر فقط على العرض الأول لمشروع ماكبث فى بوخوم ، ظهرت للمرة الأولى أمسية الأربعة أجزاء لـ مقهى موللر التى يقدمها مسرح فوبرتال الراقص ؛ كان ذلك أول عرض جديد منذ تقديم المدينة الكبيرة لـ كورت يوس اثناء موسم ١٩٧٤ / ١٩٧٥ . تجمعت أعمال باوش و جيرهرت بونر و جيغى جيورجى كاسيوليانو ، وعضو فرقة فوبرتال هانس بوب تحت عنوان لا يعبر عنهم جميعا ألا وهو مقهى موللر .

توحدت الأربعة أعمال المنفصلة تحت عنوان غير ذى قيمة عن قصد ، وكأنه إحدى مكونات المفهوم العام للعرض . وافق المصممون سابقاً على بنية خارجية عامة ، قائمة على العديد من النقاط المرجعية المشتركة ، وقد تندمج بحرية لتكون المضمون البنىوى للمساهمات الفردية وهى على النحو التالى مقهى ، ظلام ، أربعة أشخاص ، شخص ينتظر ، شخص يسقط ويلتقطه الآخرون ، تدخل فتاة ذات شعر أحمر ، ويسود الصمت .

يبدأ إسهام باوش الذى تقارب مدته نصف الساعة فى مقهى موللر من نقطة أفضلية شخصية بحتة . وفى مرجع عملى لتطويرها التصميمى ، تتشكل أشكال الرقص الأولى عندها على أسلوب أوبرا جلوك المقابل لعناصر مسرح الحركة الذى طورته باستمرار منذ ليلة بريشت / فايل . ولأول مرة منذ إيفون فى موسم ١٩٧٣/٧٤ ، ترقص باوش بنفسها .

على غرار المشاريع الأربعة السابقة ، تعزف الموسيقى بدون تعديل وبدون تقنيات تغريبية أو مونتاج تبايني أن مؤلفات هنرى برسيل الاثنين ، وهما ألحان النساء من ملكة الجن و ديدو وأنيسن ، تعد أغاني ملحنة تدور حول آلام الحب والانفصال، والحزن واليأس ، وذات صلة نسبية بمضمون القطعة ، ومشاعر الوحدة والغربة ، ويحث الشركاء المختلفين عن العون .

يتكون المنظر من موقع فارغ ، وغرفة رمادية مزدحمة بطاولات مستديرة والعديد من المقاعد وباب زجاجى كبير مستدير فى الخلفية . تتحرك راقصتان يسراويل داخلية بيضاء وثلاثة رجال ببذل غامقة بين الطاولات والمقاعد ، يعرقل أثاث المسرح الحركة حتى أنه يمنع الراقصين من توسيع أى حركات قد تؤدى إلى تشكيلات جماعية . يحدد المؤدون منذ البداية بالدوران البطيء فى المكان والطرق المحددة فى الحجرة .

ترمز المقاعد وتخل فى نفس الوقت محلهم ، وكما فى مسرحية يونسكو تصف الخواء واستحالة الاتصال ؛ كما أنها عوائق مادية فى طريق الراقصين . رغم ذلك ، يتمكن المؤدون من الدخول فى زحمة المقاعد ، ويتجاهلون الإعاقات ويتقدمون ، ويقضى رجل واحد العرض بأكمله فى إفساح الطريق للغير . بمجرد أن يبدأ أحد الراقصين بالحركة ، تقفز تلك الشخصية للأمام وبسرعة فتجذب المقاعد والطاولات إلى الجانب ، فينشأ بذلك مكان ، وتمنع المقاعد التى هى رمز الإعاقة الدنيوية من اعتراض سبيل تقدمهم .

تنقل إثارته إضطراباً ملموساً للمشاهدين الذى يتبعون تحركاته عن قرب كى يروا إذا كان سينجح فى إزالة العوائق فى الوقت المناسب لمنع الراقصين أم لا ، هؤلاء الراقصين الذين يظلوا مغمضين الأعين من إزاء أنفسهم . إن وظيفته هى إفساح مكان يتمكن الراقصون من الحركة فيه بحرية ، وملاحظة حركاتهم بتركيز متناه كى يكونوا فى المكان والوقت المناسبين . لقد استغرق تماماً فى عمله حتى أنه لا يوجد إتصال بينه وبين الآخرين على المسرح ، رغم أنه يعد الأقرب لهم جسدياً بالفعل . يتحرك المؤدون الآخرون كما لو كانوا على غير وعى بجهود هذا الرجل .

يتحرك الراقصان ، إحداهما فى مقدمة المسرح ، والاخر غير مرئى تقريباً فى ظلمة المسرح العلوى ، مثل السائرين أثناء النوم ، أعينهم مغلقة ، ومنغمسين تماماً

فى مشاعرهم الخاصة بدون أى علاقة بما يحيط بهم . تتزامن حركاتهم أحياناً ، وأحياناً تكون متكاملة ولكنها مضادة . يمررون أيديهما على أجسادهم ، ويدفعون أنفسهم على الحائط ، ويتساقطون منكبين على الأرض متكئين عليها للمساندة . بينما تظهر امرأة من الخلف ، وتراجع باستمرار فى ظل الإضاءة الشاحبة ، وتنجبر الأخرى لتصل إلى منتصف المسرح فى طريق واضح خلال فوضى المقاعد .

تتصل بأحد الرجال كما لو كانت منومة مغناطيسياً يتعلق الثنائى ببعضهما ، بينما تفصلهما رجل أسود ببعدهما عن بعض . ويتجدد البحث عن أحد يمكن الاعتماد عليه . فباتى الرجل الذى ابعدهما عن بعض ويوحدهما ثانياً . ويقود المرأة إلى ذراعى الرجل المفتوحة ، ولكنها أضعف من أن تتحمل وزنها أو أن تكونا ذا نفع . تنزلق المرأة على الأرض مراراً وتكراراً ، وتحاول الوصول لأعلى محاولة التعلق بالرجل فنزلق بعيداً مرة أخرى . بعد فشله فى الاتصال بها ، يسير الرجل من فوقها . يحاول الرجل الثانى مكرراً أن يوحد الثنائى ، مطالباً بأوضاع كالشبه مثل العناق أو أن يحمل الرجل المرأة ولكن يسقط الثنائى آلياً فى منطهما السلوكى الذى لا علاقة له بالعاطفة فقد إستبطنوا سلوكهم المكتسب من سلوكهم المتعلم . وتحول الشكل الخارجى إلى قمع داخلى حتى ظلوا غير قادرين على التعامل مع متطلبات أو مواقف جديدة أو استخراج أى درس من أفعالهم الفاشلة . تندفع المرأة ذات الشعر الأحمر فى منتصف الموقف ، تتعثر بسرعة من الباب المستدير بحذاتها ذى الكعب العالى ، تستجمع نفسها باضطراب فى معطفها مراقبة الأحداث باندهاش تام . تحاول فهم الآخرين باستمرار ، وأن تتصل بهم ولكنها تجدهم منغمسين فى ذاتهم . وأخيراً ، تعطى معطفها وشعرها المستعار للراقصة المختبئة فى الخلفية ، والتى ترتديهم وتستمر فى رقصها وهى شاردة الذهن بينما تترك الشخصيات الأخرى المسرح .

فى مقهى مولر ، تتعامل باوش مرة أخرى مع تيماتنا المتكررة . وهى عدم القدرة على الإتصال والعزلة بين الأزواج والبحث عن تحقيق الذات والحميمية . ولكن بشكل أكثر تركيزاً . بالإضافة لذلك ، تتعامل باوش هذه المرة أيضاً مع وسطى الرقص والمسرح الراقص نفسه ، كما تمثلهما المواجهة بين المرأة ذات الشعر الأحمر المستعار والراقصين . يبدو أن الراقصين أنفسهم قد ضلوا طريقهم فى العالم ، فهم بالكاد مدركين ما حولهم . تتجانس لغة الحركة عندهم مع عادات

الرقص التعبيري متضمنة أشكال وعناصر استخدمتها باوش سابقاً في تصميمات جلوك . تشاهد المرأة ذات الشعر الأحمر الراقصين بإندهاش . إنها يقظة وشغوفة وهي متجهة نحوهم .

إنها امرأة متسائلة وباحثة عن المسرح الراقص ، وهي الشخص الوحيد الذي يلاحظ العمل الغزير لمصمم المسرح . فهي تسير في الطريق الذي صممه لها وتقبل الإمكانات المكانية التي يتيحها لها ، ولكنها تسعى في طريقها الخاص وتصنع طريقها بنفسها ، بالإستخدام الفردي لأكسسوارات المسرح ، ومن خلال مفردات الحركة المشتقة من الحياة اليومية - المختلفة عما عند الراقصين - وملابسها - الفستان ، والمعطف وحذاءها ذا الكعب العالي ، وشعرها المستعار الأحمر - تجسد مسرح الحركة الأكثر بهجة في شكل مادي اجتماعي وفي شكل مسرح حركي مستفز . وتثبت أنها أكثر وعياً بما يحيطها وأكثر اهتماماً به من اهتمامها بالراقصين .

يضعها إيقاع حركاتها في تباين حاد مع المؤبدن الآخرين . وبينما تكون حركات مصمم المسرح مرهقة وملينة بالقفزات وبينما يتحرك الراقصون حركات بطيئة لكن غير مبالغ فيها ، يسرع إيقاعها هي . تتلاقى طبقات الزمن المتعددة في العمل في نقاط معينة ، وتتداخل وتتبدل ، وهذا مثال آخر للأداة المسرحية التي وظفتها باوش كثيراً .

يتوازي عديد من العقد الدرامية خلال العرض . وتحدد الوحدة والسلوك القمعي والبحث عن الإتصال أحد مستوياته أما اختبار الرقص فيعبر عن مستوى آخر منه . ويستمر إنهيار الحدود بين الأنواع الفنية المختلفة في مقهى مولر . ويضاف مصمم المسرح لقائمة مؤدى المهام الدخيلة على الرقص . فهو يبعد العوائق من طريق الراقصين ، ونتيجة لذلك ، يبني أحداث المسرح ، وينشأ مساحة يتحرك فيها الراقصون بحرية . تتم هنا ترجمة العمل الذي يعده مصمم المسرح عامة خلف الستار إلى فعل جسدي على المسرح . ويتم توضيح الفرضية التقليدية التي تقول بأن الديكور المادي للرقص ليس إلا مكمل من خلال هذا التصميم وتوظيفه ، وبوصفه نقطة البداية المدروسة في مسرح الحركة مثلاً نجد التكامل التام للمعدات والأكسسوارات مع الرقص والراقصين . تكمل مقهى مولر الخطوط العريضة للتطور الذي بدأ في عروض الرقص السابقة وتستخدم أدوات مسرح

الرقص الحديث - الإيماءات المشطورة والتفريب والتكرار بسرعات مختلفة ،
وانفصال المسارات إلى مجموعات مستقلة من المشاهد - خلال العمل حيث تتزايد
أهمية انعكاس جو العمل ، أو المسرح ، أو مسرح الرقص على العرض .



كونتاكت هوف

"Kontakt Hof"

تسكانف كونتاكت هوف ، على غرار مقهى مولر ، الأسلوب المبدع لمشروع عرض ماكيت ، ولكن هذه المرة يقع العبء على واقعية العرض المسرحي الذي يصبح تيمة محددة له . لقد تم بناء العرض خلال مستويين : أحدهما واقعية الوجود الدنيوي بما فيه من إغتراب وتنافر جنسي ، والآخر الملازم له هو الميول الاستعراضية القهرية وتعزيز الواقع المسرحي لوجودها ، حيث يعاد اكتشاف هذه القضايا خلال الفن المسرحي القائم على شكل الرفير . يدل المكان مباشرة على استعراض الجسد الميول الاستعراضية الكامنة في المحاولة الفنية . إن ساحة الإتصال ذاتها عبارة عن غرفة فسيحة مفتوحة رمادية اللون على طراز نهاية القرن الماضي - قاعة رقص مزودة بخشبة مسرحية موثقة فقط ببيانو ، وحصان هزاز آلي وصف من المقاعد . يشبه المكان السينما المجسمة حيث تقوم فرقة فوبرتال بالبروفات . وبالتالي تعتمد باوش على موقف العمل الفعلي كي توضح القمع الكامن في العمل المسرحي وترقب الجمهور الصامت في إنتظار أن يتأثر . تتلاقى في كونتاكت هوف الواقعية والمسرح تحت القمع المتبادل . توضح كونتاكت هوف المكان التقليدي الذي تلتقى فيه العاهرات بزبائنها وحيث يقدم الجسد للبيع ويقدم العرض كذلك البغاء الذي يمليه المسرح على الرافقين من أجل إرضاء الجمهور .

يبدأ العمل بمبالغة بسيطة عن طقس بداية العمل ولكنها ساخرة . يتقدم المؤدون فرادى فى البداية ثم فى جماعات صغيرة ، وأخيراً جميعهم إلى مقدمة المسرح ، ويقدمون لمحة عن حياتهم الشخصية ، ووجههم وظهرهم ، يمددون أرجلهم وأيديهم ، يملسون بأيديهم على شعرهم ، ويظهرون أسنانهم قبل العودة إلى أماكنهم . يعرض كل من الرجال والنساء قيمتهم التجارية المادية والجسدية .

يتكرر دافع عرض الذات خلال العمل ويتم تحليله من ناحية دلالة فى الحياة المهنية للراقص وفى علاقته بالوجود فى الحياة اليومية . فى إحدى المشاهد المتعاقبة ، يؤدى العديد من الممثلين خدعا سخيقة ، ويضحكون بهستيريا وهم يقفزون فى اتجاه الحائط ، يقرعون المقاعد ، ويفلقون غطاء البيانو بعنف مراراً ، أو يضحكون إلى أن يصلوا إلى نقطة الإنهاك أو حتى إلى الدوار ، بينما يستجيب باقي أفراد الفرقة باستحسان وتصفيق . ويستتر القمع - من خلال إملاء الأداء - ومتطلبات تقاليد الأداء خلف قناع الأداء الهستيرى الذى لا يستطيع أن يخفى الاغتراب الكامن داخله .

تحكم الشروط نفسها علاقة المشاركة . فيقدم الرجل ذراعه بذوق للمرأة ويقودها نحو مقدمة المسرح ، محاطين بالأداء الروتينى ، يتقدمون ليقدموا للمشاهدين عاطفتهم العدوانية . إنهم يقرصون ويركلون بعضهم ، يلونون أذرع بعضهم ، يلكمون بعضهم فى العين . ويسحب الرجل الكرسي أثناء جلوس المرأة ويضحك كل واحد .

تتناقض الابتسامات الخادعة و قصة الحب السادية مع العلاقات المنسجمة ، ويكشف التركيز الخاطف على قطاعات السلوكين العام والشخصى - المعزولين عن بعضهما فى الواقع - عن طبيعتهما المتناقضة أساساً . وكما حدث مع الاكتشاف السابق للمسرعة المتباينة والإبطاء المتكرر ، توظف باوش تقنيات تعريبية معدلة لتوضح علاقات متداخلة بشكل بسيط .

نرى تنويعات نموذجية عندما يرقص صفوف من اللانثايات مرتدين أقنعة بشر وحيوانات متشابكى الأيدي عبر المسرح ، يرمون بعضهم بنظرات خجولة ويضحكون بحياء ، عارضين وحدة الأفراد وقلق أسطورة السعادة الزوجية .

وبمصاحبة إيقاعات مارش السيرك العنيفة وتعليق سريع يقدمه راقص فيليبى بلغته ، يسير الراقصون فى موكب عبر المسرح ويعرضون أجسادهم المفترض فيها

أنها غير متمسكة - بمبالغة غريبة : ويظهر فجأة ذا الذقنين الخيالي عنقا ممتدة أنيقة تخبيء وراءها أرداف عريضة أو أنوف مشوهة

ينشأ من التباين بين المجال الشخصي (الذى تعبر عقدهم عنه) والعرض العام لموكب السيرك إرخاء تفكيك كوميدى للترنر العام . وأما الضحك الناتج فهو رد الفعل للتشوهات على المسرح كما هو رد فعل لما يؤديه أعضاء الجمهور يومياً فى حياتهم العادية مما يكشف عن مدى التوافق الذى يجبر عليه الفرد ليناسب معايير جسدية ومفاهيم جمالية عشوائية .

وفى هذا الجو التنافسى العام ، يعد الجسد بضاعة يجب أن تعرض بشكل لائق للحصول على ثمن مناسب ، سواء فى الحياة الشخصية أو المهنية . يعرض المجال الخاص جسد الفرد ظاهرياً كمادة يطبق عليها نفس قوانين الأشخاص العامة . وعلى هذا الأساس ، لا يختلف واقع تكنيك الراقص الذى يجب أن يعرض جسده وعن ذلك الخاص بالجمهور . فكلما منهما يجب أن يبيع نفسه وأن يتحكم فى عواطفه على شكل شفرات محددة . ويمكن الفرق الوحيد فى أسلوب العرض العام . حيث يعرض الراقص تحكمه العالى فى جسده خلال فن الرقص ، بينما يجب على العضو المتفرج أن يبيع نفسه فى عمله اليومي بأسلوب أقل إثارة .

ومرة أخرى ، توظف باوش تجربة اختيار الممثل وهى علامة فى حياة الراقص المهنية ، لتوضح قوانين اقتصاد السوق . ففردى رجلاً يؤدى دور المخرج / المصمم النمطى وهو يشاهد أعضاء الفريق وهم يعرضون أنفسهم بميل عبر المسرح ويقدمون بدون حماس ويتعب متزايد بقايا عروض الفودفيل التى كانت مجيدة ذات مرة . مرة أخرى ، تعوق الأحداث امرأة تخطو خارج الصف بنحيب مبالغ ، وتغير اتجاهها وتتوعد الجماعة قبل العودة إلى مكانها . تحطم روح السخرية القوطية لهذا التتابع انتظام الموقف وهو يوضح مطالب الفرد فى مقابل الخضوع المطلوب داخل الجماعة . وهنا مرة أخرى ، تخلق العناصر الكوميدية تشابهات ملموسة مع التجربة المباشرة للجمهور . فلم تعد الحياة والفن قطبين متواجهين ، كما يعكسهما تجاور الحقيقة والأداء . بل يندمج مجال القمع الفردى مع تحويل تقاليد المسرح إلى تيمة فنية .

تقل أهمية الطبيعة المتناهية للعرض عن أهمية مبدأ الاغتراب الذى يسود الإنتاج بأكمله . وبما أنه لا يمكن استعادة الوهم الدراق للعرض الممتاز ، يأتي بدلاً منه نمط الإبداع الفنى .

يحمل رجل يؤدي دور مدير المسرح كتاباً في يده ويضع سيجاره في الفم ويظهر باستمرار ليتفحص الراقصين والمعدات الفنية إلا أن هذه الأحداث التي تعد للعرض تختفي بمجرد بدئه بالفعل . ومنها على سبيل المثال ، ظهور إلتباس لحظي عندما يبدأ المؤدون في مناقشة المشاهد التالية التي سيؤدونها ، ويتكف جوبالبروفات أثناء تجول الراقصين على المسرح ، وهم يتحدثون مع بعضهم ، أو يصفون أسلوب تصميم الرقصة التالية .

يقترّب الراقصون مراراً من حافة خشبة المسرح ، أى من الخط التقليدي الفاصل بين المسرح والجمهور ، ويواجهون المشاهدين بطلبات غير عادية مثل استبدال الحصان الهزاز الآلي بمال ، والخوف من سقوط الراقص الذي يؤدي لعبة التوازن من فوق الجسر الضيق إلى الصف الأول .

نرى مثيرات مشابهة لذلك ومحاولات مقصودة للتعامل مع الجمهور في البنى الحركية . يحاول الراقصون مراراً عبور الخط الفاصل بين المسرح والقاعة ، ذلك الحد الذي تؤكد الاضاءة أكثر بينما يرفض العرض أن يسجن نفسه داخل حدود ما .

سواء كانت الخلفية الموسيقية الرجل الثالث أو التانجو الموجز الذي يتبادل خلاله ثنائي أسئلتهما حول الأشياء التي يفضلونها بصوت مرتفع مثل (هل تحب ... ؟) أو الرقصة الشرقية التي تؤدي على موسيقى إيقاعية مكثفة ، فإن مصمم الرقص يجذب الراقصين من صف المقاعد ، ويجلبهم نحو مقدمة المسرح حيث يدورون ويبداون من جديد حتى يعود الجميع لأماكنهم .

وفي مشهد آخر ، يجلس الراقصون على حافة المسرح وينظرون للجمهور ويرددون مقتطفات من مونولوج لا يفهم إلا من خلال المعلق الذي يستخدم ميكروفون . ويجذب مشهد آخر الجمهور إلى خشبة المسرح عندما يجلس الراقصون وظهورهم باتجاه الجمهور لمشاهدة فيلم عن تربية بط البوشار تمحي الحدود بين الجمهور وخشبة المسرح كما في أعمال سابقه ، يتم عبور التقسيمات الفاصلة بين الأنواع الفنية ويتوجه الجمهور بسلوكه الخاص المتوقع وهو سلوك يتضمنه الحدث المعروض أيضاً .

تمحي الفروق بين المسرح والسينما وإلباليه والرفيق عندما يتحول المسرح مؤقتاً إلى سينما .

يضمنى مبدأ المونتاج جو الرقيو على العرض ولكنه يغرب الشكل التقليدى له لتجسيد الحقيقة بدلاً من اختلافه الوهم . تخدم أغاني عديدة من العشرينات والثلاثينات هدفاً مشابهاً لذلك خلال تلاشيها وظهورها فى العرض . من ناحيه أخرى تعتبر الملابس (الفساتين الساتان الضيقه وكعب الحذاء القصير للسيدات ، وبذل السهرة للرجال) مثيرة للذكريات ١٩٥٠ . ولكن هنا مرة أخرى ، لم تتحدد الفترة التاريخية بدقة . ومثل مشروع عرض ماكيبث ، لا يوجد فى كونتاكت هوف مكان تاريخى محدد، ونتيحه لذلك ، تحتفظ القضايا المركزية بصفة اللازم.

تتعامل باوش مع الميثولوجيا الدينيوة للموسيقى الشعبية ، وتختبر صحتها وتعرضها لأجواء الواقع . ويبدو عمق الشكلاية فى درس الرقص بوصفه بروفة مطولة على أشكال البرجوازية ، وتدريباً على التقاليد الملازمة للتقدم الجسدى فى مجتمع ينبغي فيه الخوف وقمع الحرية الجنسية . تسيطر الأكاذيب واتجاهات الخوف والاحراج والوحدة من خلف قناع السعادة ، الزائفة على لعبة الغميضة التى تمتد سيطرتها الى المجال الشخصى .

أصبح رقص البول روم (رقص قاعات الحفلات) يمثل قوة التقاليد القمعية عندما رمز للحدث الجسدى المتوقع ويتم تلخيص للتأثير على العلاقات بين الثنائى بعبارة قالتها إحدى الراقصات : أقف بجوار البيانو واهدد حتى أنك ، ولكنى قبل ذلك اصرخ حتى ينتبه الجميع . ثم ازحف تحت البيانو واحملق بتأنيب كأننى أرغب فى أن اترك وحدى ، رغم أننى أريد أن يأتى إلى شخص . وكما فى مشروع ماكيبث ، يحرك الفرد إحتياجاته للتميز وللعاطفة وطالما كانت العاطفة المرغوب فيها هى توجيه الذات ، يكون الانغماس فى الذات هو النتيجة . وكلما توجهت الايماءات الرقيقة نحو اقبل ، تتحول إلى صراع وعنف .

يتم التأكيد على الانقسام فى تمرين يتجه فيه الرجال والنساء ببطء كل للآخر فى مجموعات منفصلة . يخلع الرجال ستراتهم ، وتخلع النساء أحذيبتهم . تختلط المجموعات تدريجياً ، وتشكل ثنائيات . يضربون وجوه وأذرع بعضهم ، ويلمسون بأيديهم شعر شركائهم ، ويلمسون أكتافهم وصدرهم وبطنهم ، يدغدغون أقدامهم وخلفية الركب ، وتصبح حركاتهم أكثر عنفاً وأسرع ، حتى تصبح الملاطفة ضريباً .

يمنع الإعتداء الوجودى الثنائيات من تحقيق الاتصال الدائم الصادق . ويتخذ الرجال جميع أنماط الأوضاع المتوقعة من وقوف واضطجاع وجلوس حتى تدنو النساء بين أذرعهم ثم تبعد المجموعتان كل عن الأخرى فوراً ليحرروا الثمرين مع شركاء مختلفين .

فى عبارة أخرى ، تحول المجموعة دون تحقيق الحميمية . يجلس صبنى وفناء وجهاً لوجه من اتجاهين متضادين على المسرح ، وبينما يخلعون ملابسهم باستحياء وحذر ، تقاطعهم جماعة الرجال فيظهرون الاحراج . يتخلى الثنائى عن مجهوداته ، ويعيد وضع ملابسه ، وينضم للجماعة فى مارش دائرى رامزا للثقاليذ الصارمة .

وكما فى طقس الربيع ، يمثل تصميم الشكل الدائرى الطقوس الاجتماعية للجماعة ، وهى هنا متناقضة مع جهود عرض القضية عبر التمثيل المسرحى فى القاعة . ومثل الثنائى المحبط ، يتأثر الفرد بسلامة الجماعة . يجلس الثنائى عابساً جنباً إلى جنب ، كما فى درس الرقص . وتكرر امرأة متملقة دون توقف كلمة عزيزى فى محاولة لجذب انتباه شريكها غير المكترث ، وعند فشل محاولتها تستقر فى حالة من البكاء الهستيرى . أثناء بكانها ، تحاول الانضمام للفرقة فى أغنية ، وأخيراً تستسلم إلى الایتماد .

نرى محاكاة لكليشيه زهرة الجدار بسخرية تراجيدية كوميدية وتشير المبالغة فيه إلى الطبيعة المتقولة لمبدأ ما بدون النظر لاحتياجات الفرد .

لذلك ، يحقق تأثير ما وراء الكوميديا بمشهد ترقص فيه فتاتان الرفيو بفساتين وردية ذات شرائط عبر المسرح متشابكتى الأيدى مستدعيتين بذاكرتهن الأخوات فيزن تال من عصر الرقص التعبيرى . تصف باوش مفهوم السذاجة فى رقصهم ، أثناء توضيح الثغرة التى تفصل أحلامهم وتوقعاتهم عن الواقع . تقدم الفتاتان عبث عالم المتعة الشائع حيث تستغل أحلامهم وتحول إلى مستوى بديل للحقيقة .

ينفى الرجال لحن السريناد للنساء - آه ، أنسه جريت ، عندما أرقص معك ، أشعر باننى ملكك تماماً ، إنك أجمل وأكثر المخلوقات سحراً ، و من يقابلك يقع فى حبك فوراً ، جارى الحبيب ، اننى مغرمة بك ولى طلب واحد : اريد الانضمام إليك وأنت جالس وحدك تتناول كأس النبيذ . - تختلف نصوص الأغاني بشدة عن حقيقة العلاقات التى تجسدها باوش .

فى خلفية من الأغاني الشعبية - كلير الشقراء ، امنعنى الشرف الجميل ، فوجدى بجوارك يقودنى للزواج قريبا ، يجب أن تدركى ذلك - تعرض امرأة متزينة - فى شكل غانية - نفسها لإغواء رجل فى وعى زائد بجسدها . يجلس الرجل على لوح ويتابع كل حركة لها محاولاً الإمساك بها دون جدوى . يفسر ذلك بوضوح إدراك المرأة لذاتها المقصور على كونه دعوة للرجل . تندمج الحقيقة والمحاكاة التهامية حيث تتعارض فكرة الرجل فى الاستبداد بالمرأة مع ثقة وكبرياء المرأة .

تتكرر تنويعات على نفس المشهد . تجلس مجموعة من الرجال أمام مجموعة من النساء متراجعين بجوار الحائط ، مستمعين للموسيقى ، يحاول الرجال الإمساك بالنساء بينما تحاول النساء بئأس الدفاع عن أنفسهن .

ويتضح أن الرجل هو القوة المتحكمة بسبب طبيعة إيماءاتهم العنيفة . تعرض الصدرية الصنيقة ، والسروال النحتى والكعوب العالية كأداة مصورة لمبدأ الجمال عند الرجال ، بينما تضخم صرخات النساء من الألم بالميكروفون .

تتسكع امرأة كدمية بدون حياة فى وسط مجموعة من الرجال الذين يلمسونها ويحددون جسدها أو يختصبون الهيكل الجامد المنصوب أو يحاولون التعلق بها ببئأس . فى أحد المشاهد ، يظهر الثنائى مراراً فى مقدمة المسرح . يقوم الرجل بكل ما يملك من قدرة وهو مرتبك ليحرك شريكه الفاقدة الوعى من أمام العامة ويضعها فى وضع نظرية المساواة الجنسية لم يظهر اضطهاد عام ، ورغم إنه يتخذ أشكالاً معينة للنساء وأخرى للرجال ، إلا إنها تسبب معاناة متساوية لكلى الجنسين . علاوة على ذلك ، يندفع عنف الرجال بالبئأس من عزلتهم ومن قوى التقاليد .

لذلك ، تظهر كونتاكت هوف حرب الأجnas حيث : يقف الرجال وجهاً لوجه فى مجموعات مضادة للنساء . وتلقى الأوامر من الجهتين بصوت عال ، وعندما ينفصل الأفراد ، يلقون أسماء من أجزاء الجسد - اللونتان ، الظهر ، البطن ، الركبة ، الكتف ، الأيدى ، والأرجل ... - تجفل المجموعات وتتسحب لتعد هجوماً متحداً . تلقى الأوامر بسرعات متباينة وبغف متزايد ، حتى يصلوا إلى أزيداد تدريجى من صرخات الحرب قبل أن يخدموا .

رغم إظهار التنافر بين الجنسين بوضوح تام إلا إنه يترك بدون حل عن عمد . تلك الألعاب تتحدى المشاهدين للانغماس فيها ، حتى يستطيعوا التخلص من الآليات عديمة الجدوى واستبدالهما بأوضاع أكثر إنسانية ولا يشجع هذا الانغماس الإدراك المنطقي بل يشجع المذاهب ذات المغزى الأخلاقي . كما يوضح العرض ذو الثلاث ساعات ضرورة التغيير في استخدام الجسد .

يخدم التكرار المستمر هذا الغرض والحاجة إلى إدراك الموضوع بكل تفصيل . يرمز التكرار أيضاً إلى خمول التقاليد التي تمنع تشكيل علاقات دائمة يتم التعبير عنها بفقرات الرقص المتقمة . لا تمنح الرقصات إيقاعها لهذا العرض المتنوع فحسب ، بل ترمز أيضاً إلى إيقاع الحياة الآلى الإرادى الذى يفرض الحياة على المشتركين فيها ولا يسمح لهم باكتشاف بأنفسهم .

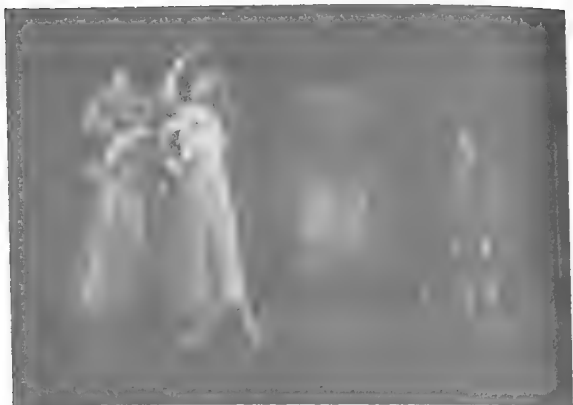
تعبّر اللامبالاة المتزايدة التى يرقص بها الثنائى على إيقاعات هائجة - وخاصة سحب الرجال النساء فى المكان كالدمى - عن التبعية . تؤدى الآلية إلى إهمال الفرد . يكف الثنائى بانتظام عن سباق الرقص بينما تستمر المجموعة بدون تكرار . وبعبارة سأمويت من الضحك ، يذهار راقص فى منتصف ضحكه الهستيرى .

يتطور توتر مبدأ المونتاج خلال التوازن والقوة المقابلة له فى المشاهد المتعددة ، التى يصعب تعريفها على أنها تراجيدية أو كوميدية . يتحول المرح فى أحد المشاهد إلى الجدية والعكس صحيح . تأتى الدينامية من الثنائيات المتعددة للصور المتنافرة وتنسج شبكة معقدة من التأثيرات العكسية من الانقسام بين الفرد والمجموعة التى تمنع وجود الثنائية ، وتؤدى لاغتراب الثنائيات ، وسيطرة التقاليد ذاتها . يعد مسرح باوش الراقص مسرح مواقف حيث يقف الزمن ثابتاً . وقد تبدأ اللعبة فى أى وقت وتستمر بدون حدود . ومن هذا المنطلق ، يتم اختيار مقطع عرضى من سلوك واقعى يومية ويتم اختباره تحت المجهر على المسرح حيث يتكرر ، أو يتضاعف ، أو تزيد سرعته ، أو يؤدى بالحركة البطيئة . وتعتبر التيمة الرئيسية هنا عن أسلوب الناس فى تعاملهم مع بعضهم البعض فى فضاء فارغ . إن السرد الموضوعى ليس ضرورياً . أما الجسد الذى يبدو كالمكون الجوهري للحقيقة فهو النوعية الجديدة المستقلة المقدمة .

إن ما بدأ فى طقس الربيع ، وجد تعبيراً إضافياً له فى ريناتا تهاجر ووصل إلى ذروته فى مشروع عرض ماكبت ، ثم وجد هويته أيضاً فى كونتاكت هوف

لقد تطور مسرح باوش الذى لا مثيل له فى الحركة وتحدد أكثر فأكثر . ويمكن التجديد الفعلى فى الانحراف عن الفهم التقليدى للرقص . إن ترجمة أدوات المسرح التعليمى (تقنيات التخريب والإشارة الإيمائية) إلى لغة الجسد المستقلة - مثل الاستخدام المتفرد للكوميديا - تتضمن للمرة الأولى وبوعى شديد عالم المشاعر الإنسانية فى محك الأنماط المسرحية وتستخدمها كشكل معبر خاص بالرقص . وبافتراض الذاتية وعالم الخبرة الدنيوية للمؤلف والجمهور كنقطة للانطلاق ، أصبح مسرح التجربة ممكناً حيث لا يتم بناء الأعمال على أساس قوانين المنطق . ومعايير الاكتمال التقنى والكمال الجمالى وتصميم نموذج خاص بها، منحت باوش الرقص اتجاهأ جديداً .







أرييس Arias

يطابق عنوان العمل السابق (حركات للراقصين لـ باوش) مضمون أرييس . خلال العرض المستمر لمدة ساعتين بدون استراحة تتخلله ، تشمل الكلمة المفتاحية أرييس على العديد من الصور المزاجية المثيرة للذكريات ؛ لوحة سوداوية وغضب يائس ، سباق ضد الزمن أو تقييد الفرد داخل طقوس ونماذج سلوك مفروضة ، وصفت باوش نقطة الانطلاق لـ أرييس بقولها ... إنها تعرض كل ما يفعله الناس أو فعلوه لبعضهم البعض ، فى أوقات مختلفة ... ، وأضافت معلقة على الموضوع الخاص بـ أرييس ... عندما يقف شخص وحيد هناك يغنى ، ألا يعتبر وحيداً بشكل أو بآخر ؟

يقف شخص وحيد ، وهذا الغناء

إن أفعال الشخصيات ما هى إلا تلك التى يسعى فيها الفرد لتأكيد ذاته . بينما يهدر الوقت سواء بسرعة أو ببطء ، ويحاول الأفراد أن يكونوا موضوعيين كى يصبحوا مندمجين . وتظهر تلك الجهود فى شكلين ، إما رفض أعمى للفراغ الوجودى وراء الذاتية الملموسة أو الحقيقة الموضوعية عديمة الجدوى ، أو استكشاف الامكانيات الجديدة ، حتى إذا كان معنى ذلك التوضيح الجوهري لعدم كفايتهم ، أو للبحث ذاته .

فى التحليل الأخير ، نرى أن الأداة الأكثر أهمية لتأكيد الذات هى الذاكرة ، وينتج عن ذلك ، أنماط السلوك والإيماءات و الاحداث من نقط مختلفة فى الزمن

ومن كليشيهات اجتماعية متعددة التداخل . ويوقف عنصر الزمن مؤقتاً الفروق المصاحبة للماضي والحاضر والمستقبل كما هي الفروق بين ما هو حقيقى وما هو زائف . وتتساب مستويات الزمن وتمتزج في مشهد معقد لصور متعاقبة يحركها الفن المسرحى بالتبادل بين الصعود والهبوط (على سبيل المثال بين الحزن والهمستيريا والقلق) بسرعة وبطء بين التوتر والاسترخاء .

تكمل باوش تدميرها للمبادئ الفنية التقليدية البرجوازية ، ولكنها لا تضع حلاً مباشراً بديلاً لها . ومع ذلك لا تعتبر أعمالها غير فنية إن مسرح باوش للحركة والتجربة ما هو إلا تجربة وليس خطة ، أى أنه مسرح تعتبر مشاركة الجمهور فيه أساسية وليست ممكنة فحسب .

تفتح خشبة المسرح حتى الحوائط العازلة للحريق وحتى تصبح جسور الضوء والممرات الضيقة مرئية . تغطى منطقة الأداء ببركة كبيرة ، حيث تصبح مؤخرة المسرح عمقها عدة أقدام . وهى حقيقة نكتشفها لاحقاً فقط . نرى الأوبرا وقد أصبحت فيضانا مخزياً أو أوبرا مائية وبالمثل ، قد تفيض ساحة الكوليزيوم كمكان معارك للبحر بأكمله وهى حقيقة يتذكرها المرء لاحقاً بإبحار سفينة حربية صغيرة خلال بحر الأوبرا حيث تلفظ الشرار وتلعب ألعاب الحرب .

تحول المياه من الحجرة الخاوية حتى تظهر كما لو كانت أكبر من الحياة فى عمقها . أصبحت حركات الراقصين مثقلة ، اختلطت الملابس الجميلة بالمياه وانجذبت وألصقت بالجسد . وبينما تختفى الفخامة ، وتفسد المجموعة الجميلة من فساتين السهرة والبذل ، وتصبح الأجساد أكثر وضوحاً ، يظهر العرى تحت الملابس ، تحت الطبقة الثانية المنمقة . يصبح الراقصون أكثر حساسية فى المياه . عندما يمرون بفترة سكون قصيرة ، يظهر عليهم انزعاجهم بقلة حيلتهم . يعلم الراقصون القدر القليل نفسه الذى يعلمه الجمهور ، ويعترفون بذلك ، لكنهم يتميزون عن الجمهور بأنهم يستطيعون مواجهة قلة حيلتهم .

إن المياه قوة مضادة لهم . وعندما يتعبون من قلقهم ، واندفاعهم الشرس ، يدرك المرء إنهم منغمسون فى عمل حسى ومادى : إنهم يعملون ضد المقاومة . ويمكن أن يستمتع المرء أيضاً بالمياه . يمكنه خلع ملابسه للاستحمام أو لأخذ حمام شمس . بوجود المرء وحيداً ، يستطيع أن يكون نفسه فى لحظة ألفة لتأكيد الذات . تدعو الأوبرا المغمورة بالمياه الجمهور ليأخذوا غطساً .

يحتمل صف من طاولات الزينة ذات الكشافات جانباً من الأركان الأمامية للمسرح. بمرافقة موسيقى الجاز البطيئة ، يعد الراقصون أنفسهم للعرض . يغيرون ملابسهم ويضعون المكياج ويدخلون ويتحدثون مع بعضهم . يبدأ أريس بموقف غرفة الملابس ، ولكن لا يعتبر مسرح داخل مسرح موضوع باوش الأساسي . يتطور الحدث - بدون تكلف - من هذا العرض إلى الحقيقة المسرحية المجردة . حيث يتدرب شخص ما على إتخاذ وضع ملاكم أمام المرأة ، أثناء وضع الملابس ويكتشف شخص آخر بدايات وجود كرش له . يندمج العرض بسلاسة مع الحقيقة .

تقول باوش مهما تقرأ ، ستجد أنك قرأت ذلك قبل ... حتى أكثر الأشياء لا معقولة . كلها مازالت هناك وما الذى قد يبدو أكثر الأشياء لا معقولة وفي نفس الوقت يظهر أكثر واقعية غير مسرح أوبرالى تحت الماء - حيث يتحرك الناس بشكل حقيقى ؟

يرقص فرس الدهر شبه الحقيقى على أرض وهمية كتجسيد للكآبة ، والحرج والحساسية ، والواضح أنه متأثر بالنشاط الغريب المحيط ، ولكن كشاهد على تلك الأشياء غير المعقولة التى ترفع شأن تلك الأمنى البسيطة للمواقع الشعرى والبطولى .

تعتبر الأغانى الايطالية القديمة التى يتغنى بها بنيا مينو جيجاس العنصر المحورى للعرض ، بالإضافة لمقطوعات من سوناتة صنوء القمر لبينيهوفن و المقدمة الموسيقية لرحمانينوف ، و مناظر الأطفال لشومان . بينما تقدم المختارات الابتدائية للجاز والقليل من ألحان الحنين للماضى من الهارمونى كوميديا ، هذا وقد أصبحت ألحان جيجلى على المسرح الخالى قصيدة غنائية للمجد السابق للأوبرا البرجوازية .

يضاء المسرح وأحداث المسرح مع التناغم الغنائى . توضع الشخصيات فى صف مائل فى الماء وتأمل فى لاشئ وتتحرك وتغير فى الأوضاع فقط عبر المشهد المنعكس على الماء مثل التمثال النرجسى . يعلق رجل ببذلة مبهرجة بمربعات على الموقف باللغة الانجليزية . تزين امرأة أمام المرأة وتسرد مونولوج من الأسئلة (ماذا تعتقد فى الألمان ؟) تحافظ الأشكال على أوضاع التوحد ، حتى عندما تحاول امرأة أن تشتتهم عن سباتهم بنثر المياه عليهم : ترمز إحدى

الصور للحنن ، وفقدان الفردية ، وتقدم مجازاً متزامناً لأشكال مسرحية مهمة والمجتمع الذى تعكسه .

إن المراهبة هي الأداة الرئيسية فى هذه المحاولة لإدراك الذات وتقوم بوظيفة تقديم المشاهد ذاتها حيث تعكسها وتساعد المرء فى إيجاد طريقه فى الواقع . تعتبر عملية تأكيد الذات أيضاً عنصراً مساعداً للمشاهدين فى اشتراكهم فى البحث عن الطريق . لكن قد تصبح تلك الخواص أدوات للقلق عندما يسحب الشركاء بعضهم البعض مراراً أمام المراهبة ، متوجهين بوجوههم تجاه بعضهم ، أو يقفز الراقص فى تسلسل فيه بعد أن يرى نفسه فجأة .

تثير آريس إحساساً عميقاً بالانزعاج حيث ينفجر جو توقع للكارثة إلى صراخ هستيرى قبل عودة الراقصين إلى الهدوء . إن الأسى أشد من الحزن ، خاصة وينتج الأحباط عن قلة الحيلة . يمرر الأشخاص حد السكين بين الأشكال المكسورة والمفتتة التى تبدو أنها مناسبة ببطء من قبضتهم . يعبر الضحك عن احتجاج يائس ، كمحاولة لأن يسمع المرء فى عالم يكثر فيه باستمرار ما هو ليس واقعياً ، كمحاولة للمرء عن نفسه ضد سخافات الآخرين .

يخف الاضطراب قليلاً إلى شكل مقنع كما فى لعبة الكورال . الآن ، سنسافر عبر البحر . يجلس الراقصون فى دائرة من المقاعد ، يغنون بهدوء ووضوح أغاني أطفال . وكل من يكمل الغناء بعد انتهاء عباراته القصيرة بطرد . يدرك الجميع القاعدة ، لا يوجد تضامن فى عالم الراشدين . توضح آريس مرة أخرى الدرجة التى يجب أن يحارب بها المسرح الراقص من أجل أن يجد شكلاً يعطى الأمان فى العالم ويجعل ظاهرة الأمان ممكنة ، وكيف أن القليل من هذا يدخل فى نطاق إثبات الذات . يسرع الراقصون فرادى من جانبي المسرح إلى وسط خشبة المسرح ، مندفعين بحركات يد متنوعة عشوائية . ويجتمعون فقط فى رقصة الككان الفرنسية التى يرقصونها بسرعة .

ولكن يتم تهديد لحظات المشاركة . عندما يحمل راقص دمية على شكل امرأة ويعانقها عبر المسرح ويصرخ الآخرون باسمه كما لو كان فى خطر . إن الانشطة فى آريس فى خطر دائم من السقوط فى الهاوية . إنها رقصات على حافة كارثة . وترى محاولات نشطة لسماع شيء ما فى السكون يجلب الحزن باستمرار من بعده رغم أن ذلك قد يتغير إلى شيء آخر فى أى لحظة .

لذلك ، يتطور الاستعراض الثنائي فى الزى الأسود فى صمت وهدوء إلى مباراة صبيانىة اجتماعية . يبدأ الرجال فى منافسة مرحلة . وتبدأ المجموعة بكلمة اللعبة حيث يشارك كل مشترك بكلمة فى بناء جملة بلا معنى . يتلاشى السرد تدريجياً . وبعد كتم الضحك ، يتوجه الممثلون لبداية ألعاب جديدة ، تشتت ترك جميعها فى شىء ألا وهو توالى خروج الأفراد من اللعبة ، وبالتحديد هؤلاء الذين ليسوا على قدر من السرعة . وبالتالي ينحل رباط المجموعة .

يعرض موقف آخر حفل عشاء . ترحب المضيفة بصيوفها (حيث نجد إحدى الصديقات ملفتة للانتباه بشكل مبالغ فيه بينما العدو الخفى شديد البغض ، وكلاهما فى شكل كليشيه لفيلم سينمائى) تجلس الفرقة على المنضدة . ويظل أحد الضيوف ، رغم التلميحات الزائفة من المضيفة وأقفاً فى أحد الجوانب ، وعلى وجهه تعبير أحمق . يقل تحمل الفرقة شيئاً فشيئاً ويتبدد صبرها ويعد وقوف النساء على المقاعد ، يحملهن الرجال إلى المرايا ، حيث يكمن محادثاتهم التافهة فوق رأس الرجال . يعرض رجل مجموعة فساتين سهرة بأوصاف أنثوية .

تدريجياً ، يتطور الجو الرسمى لتجمع اجتماعى من هوليوود بمكياج وملابس مبالغ فيها : بروى أحدهم بطاقة لقد منحونى دورين فى فيلمين . ويتحدث أحدهم عن : التخرج والنظافة والعمل الجاد- وغيره . تضيق الوقت .

فى أحد مشاهد الافتتاح ، ينعكس الموقف المسرحى حيث يتفحص الراقصون الجمهور وينتقلوا أية فرصة للتسايبة بسرد القصص الغريبة والفكاهات وقراءة موضوعات أخبارية . يتلى ذلك طقوس المكياج حيث تجلس النساء فى مقدمة المسرح وتسمح للرجال بمساعدتهن فى ارتداء ملابسهم مثل مصففى الشعر المتهورين مؤدين دورهم على ألحان موسيقى ليالية ناعمة لموتسارت ، حيث يضع الرجال الباروكة على رأس النساء ، ويزين وجوههن وجوه شركائهن بأوشحة متعددة الألوان والخواتم والزركشة والشرائط وكل الخواص المسرحية حتى يخلق كل منهم المرأة المثالية له . أما النتيجة فتكون مجموعة من الغرائب ؛ نرى أشكال دمي تضم ملكة القصص الخيالية ، ومغنية الأوبرا الأولى ، ودمية الطفل ، وكلها حقائق عن نظرة الرجل للمرأة فى الاتجاه المتوقع من الجمهور . لكن يخيب توقعهم وتنفذ العملية المسرحية شخصيتها الإيهامية .

تجرؤ باوش على المضى فى وتشدث مشاهدتها . بينما تستدير الفرقة وتعطى ظهرها للجمهور وتلقى مونولوجات غير مفهومة فوق بعضها بعضاً ، فجأة يظهر

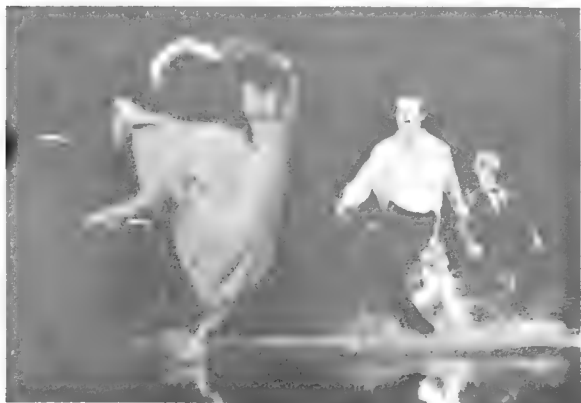
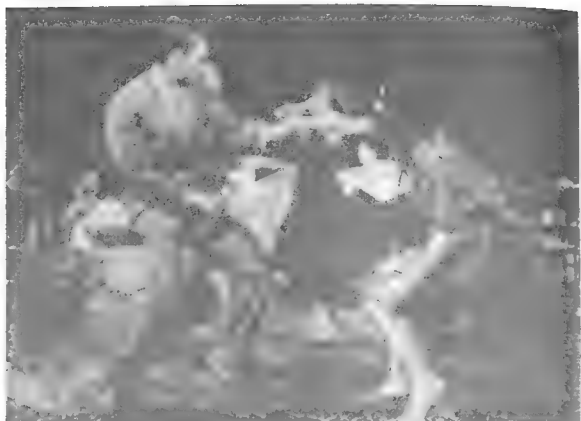
رجل فى القاعة ويهدد بإلقاء نفسه من الشرفة . ينفجر الذعر على المسرح حيث يصرخ الجميع جون ! جون ، لا تفعل ذلك ! لا تكن مخبولاً ! انزل ! وبعد بعض من التردد ، يخلى جون عن محاولة الانتحار ويسمح لنفسه بأن تهدأ روعه .

حالما تجهز النساء للمشهد المسرحى ، تبدأ الجماعة صرخات ألم ، وضحكات عنيفة ، تتصاعد تدريجيا إلى صرخات لا تحمل صوراً لروح التراخى العام ، معبرة عن اليأس والخوف والغضب . يعكس المشهد طابعا أساسيا فى العمل بأسره .

دائما ما يشار إلى اللهو الواضح بوصفه مسرحانية بحثة أما تكرار الانماط المشروطة فى السلوك فهى محاولة لعرقلة الهوية الحقيقية والخاصة . ويثير خداع الذات البارز وهم الحياة والحب ، تماما كما يتعايش الفرد بمساعدة كوميديات متشابهة وبمساعدة اللهو ، فالمسرح يمنع عادة مشاهديه تجارب وحقائق بديلة . تجلب باوش هذا الموقف على رأس كل من الفن والأفكار وتعرض مشاهديها له .

فى آريس ، تظهر جميع أدوات مسرح فويرتال الراقص أثناء تطورها فى أعمال لاحقة ، فى كامل تعقيدها . علاوة على ذلك ، لم تتجه النية إلى إنتاج أعمال محددة بالمعنى العادى ، ولكن أعمال تعرض أوجها جديدة وتوكيدا مختلفا للحقيقة كما عولجت فى الرقص . إن أمميات رقص باوش هى تنويعات على قصة واحدة : ألا وهى الجسد . لا تتطلب وسائل المسرح الراقص التى تربط الأفكار ليس تبعا للقوانين العرضية بل فى اتحاد معنى ظاهرى . إنهم لا يقدمون حلا واضحا وتعبيرات واقعية ملموسة ، يطلب منه أن ينظر إلى نفسه وتجاربه .

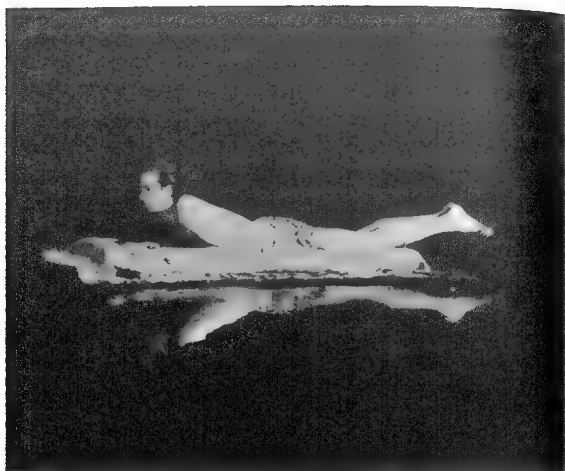
وهذه بالتحديد هى نيمة هذا المسرح الراقص الحديث . إنه يخوض مباشرة فى أصول الرقص ، ويطبع شرعية الوظيفة الأصلية للمسرح كعملية لإدراك الحقيقة . تخطو تقنية التفرير خطوة أوسع من مسرح برشت التعليمى وتقتود إلى تحرر الرموز المسرحية التى تهمل التسلسل التقليدى لفن المسرح القائم على سرد الأحداث . وتعتبر حركات الراقصين انعكاسات جسدية للحقيقة ، وتحريراً لها لإدراك ذات جديدة .











باندونيون

Bandoneon

قد يبدو - كنتيجة منطقية - أن العمل الوحيد الذى ينتج فى موسم ١٩٨٠/٨١ يجب أن يضم اهتمامات المسرح الراقص الأساسية . ففى عرض اسطورة العفة ، وصل مسرح فوبرتال الراقص تقريبا إلى حدود الأدوات المسرحية المتعارف عليها . واتخذ اسم باندونيون عن عازف اكورديون من أمريكا الجنوبية وهو آلة أساسية فى التانجو ، ولا يمكن حل مشكلة التقليد المسرحى فى هذا الشأن ولا تجنبها ، بل يمكن تكيفها كالثيمة المحورية .

يجب أن أفعل شيئا ! يخطو راقص مفسراً على المسرح المزين ذى السقف العالى المؤنث على شكل كافيتريا / بار متعدد الطاولات والمقاعد والتماثيل المضخمة لملاكمى من الأيام الخوالى . يوضع بيانو أمام الجدار الخلفى وتعلق الملابس على علقات الحائط موحية بوجود ضيوف كثيرة .

بعيداً عن الأبواب الجانبية للمسرح ، يوجد مدخل واحد وهو باب عال على الجدار الأيمن . يدخل الرجال الغرفة مرتدين بذلة المسهرة المميزة للمسرح الراقص ، ومطلوب منهم فى المقابل أن يستجيبوا لكلمة ماريا ، التى تلمح إلى مزيج ملون من نداعى المعانى يراوح من البراندى لمخدر الماريجوانا .

تدخل النساء قليلة الزينة وقليلة الثقة بالنفس عن الرجال الذين جلسوا فى ذات الرقعة على الطاولات وخلعوا ستراتهم وعلقوها . واحدة تلو الأخرى ، تترك النساء

المرتديات فساتين سهرة راقية مجموعتهن الصغيرة ، وتخطين للأمام دون أن تنتفسن لتجاوين على نفس السؤال . وعندما فقط تبدأ موسيقى التانجو الهادئة ، الموسيقى ذات الإيقاعات المتباينة حتى تصل إلى نقطة تعديل في الإيقاع ، وهي نقطة تعطى الأهمية شكلها الخاص .

تتغلى القاعة بموسيقى التانجو الأرجنتينية من العقد الأول والثاني من هذا القرن ، يتضح أن الغرفة الخاوية والمجردة مليئة بالحزن والهجر والحس الشهواني الخاص بالتانجو. أما الثيمة هنا فهي الخسارة ، فجميع الأشياء تنقصها فقط ثقافة الضواحي المعمنة لمدن مثل بوينس آيرس حيث بدأ الرقص .

لقد وصف الشاعر الغنائي ريزيك سانتوس دسيبولو التانجو ك فكرة حزينة تستطيع أن ترقصها ، وقال ، ... حيث تأتي من عالم الكبت والرفض ، تتبع الحقيقة من قيم أخلاقية لا تتفق مع تلك التي في الحياة المعاشة فعلاً ، إن وضع التانجو وضع ميلودرامي : إنها ترفض الحياة بالتحسر عليها كما لو كانت خسارة ، أو باستحضارها كما لو كانت حلة (١)

لكن في الوقت نفسه ، المناخ الغريب ، (...) الذي يقف في مواجهة للحزن والبحث بقصائد الشعر الغنائي ... هو أيضاً تعبير عن الوضع الفوضوي في التعامل مع الحياة الذي يستغل في التانجو . (٢)

في التيارات المتبادلة بين الترتير العام وهذا النغم المحاط بالأسى ، بين الإيماءات الميلودرامية ونكران الذات الهادئ ، ارتقت باوش ب باندونيون كحيلة إلى أعماق الرغبة . وكما في موسيقى التانجو ذاتها ، تدمج باوش ماهو دنيوي وماهو مقدس . توضع مشاهد من الحياة اليومية جذبا إلى جنب مع مشاهد أوبرالية مكثفة .

لا تجسد باندونيون تماماً الوعي الحيوي للتانجو . ولا ينكر العمل الحياة ، ولكنه يتعرض لجذور دوافعها . وقد تشير الموسيقى - كما في معظم المقطوعات السابقة - إلى الماضي ، ولكن تقل ذكريات الحنين عن انعكاس الطفولة التي زالت حية بشكل مؤلم . ولا تثار الأناشيد الرعوية القصصية ، ولا حتى الهواجس الشخصية البحتة ، فالمضمون الحقيقي هو وعد (بالسعادة والمشاركة) يجب المنادة به بأقصى طاقة لأنه ببساطة لم يتحقق .

يرمز المسرح الراقص إلى البحث عن مفتاح السعادة وهو بحث يحدث تكراراً بالرغم من العوائق المتعددة في طريقه . ويبدو المسرح الراقص كما لو كان تحدياً أكثر من كونه معوقاً بالإنهزام أمام الواقع . ويبدو أن الطفولة التي تطرحها الموسيقى هي العالم الذي يمكنه إنقاذ الرغبات غير المتكافئة . هكذا يحيا الأمل اليوطوبى الذى يتطلب تحرراً من حدود التاريخ الجسدى .

كما فى كوينتاتك هوف ، وآريس ، و أسطورة العفة ، يتحرك الراقصون فى باندونيون بسلاسة وانفتاح طفولى ، ودائماً بشيء من الحرية المعقولة ، التي يلمع تلونها بالتقاليد عندما يرقصون التانجو بتحفظ خاص - تجلس النساء منفردة السافين على أكتاف الرجال ، وجههن للخلف ، ثم نسمع عبارة عن العلاقة بين الجنسين التي أصبحت متجمدة بشكل حرفي داخل قاعة حفلات الرقص . أما التناقضات فتعايش بسهولة جانباً إلى جنب .

بينما تصطف الفرقة بجوار الحائط لقياس الغرفة ، تحدث طقوس فردية ، حيث يكلم رجل وإمرأة بهدوء أذن بعضهما بعضاً . ويؤدى أحدهم خدعا أكروباتيه بقبعة ، وتجاهل المجموعة إمرأة ترقد صارخة على الأرض إلا لاحقاً ولا تشاهدها المجموعة . أصبح الاحتياج الأصلي يلعب دوراً هنا . يرتدى راقص وحيد فى مقهى التانجو رداء باليه رث ويخطو بخجل للأمام . فى البداية ، يحس بالصنّيع ، ولكن فى النهاية يترك نفسه للإلزامات المسرحية التي تستعرض الجسد ، ويبدأ فى أداء بطيء لتدريبات تقليدية من الباليه الكلاسيك *tendus and tendus* يكررها فى بقاع متعددة فى المسرح (لاحقاً ، تتبعه الفرقة فى ملابس رثة فى سلسلة من تدريبات الباليه) .

وبإصدار مزاييد ، تعرض باوش جمهورها لعمليات تعذيب متواصلة ، تقابل موقفهم المرتقب للترفيه والانجذاب السطحي بعجز واضح . هكذا ، لم تكن المشكلة فقط تؤثر الفرد بل كيفية التحكم فى هذا التوتر والانتصار عليه . إن المشكلة هي الفرع وتجربته ، كما فعل كل منا تقريباً فى الطفولة فقط . وأكثر من العروض السابقة ، تضم باندونيون صوراً إيضاحية عن الرقص والراقصين ، ولوحة داخل ستوديو الباليه والناس الذين يعملون هناك .

يعد اختبار تاريخ الراقص ومستقبل الفكرة المهيمنة المتكررة فى باندونيون . يمشط راقص شعر راقصة بشدة ويجبرها على الابتسام فتيّسم . عندما لا تخفى

ألمها وراء ابتسامتها المزيفة (كما يتطلب تدريب الباليه) ، تعاقب الراقصة بغير رأسها بقسوة فى دلو ماء . يعلن راقص آخر أن مدرب الباليه وصل إلى مرحلة إشعال سيجاره تحت باطن قدم أرجل الراقصين كي يرفعوا أجملهم لأعلى . يتضح مدى ألم العضلات عندما يكره الراقصون على مد أرجل راقصين آخرين بالوقوف على أرجلهم بكل ثقلهم أثناء جلوسهم على الأرض متصليى الرجلين .

يشير عرض هذه النوعية من الخلفية الطبيعية إلى الجهد الفنى المصنئ للحصول على فرقة عديمة الأهمية ، وهو الجهد الذى يخفيه المؤدون وراء التحكم الجسدى المشكوك فيه . فى الحجرة الواسعة غير الملائمة ، تتحول التدريبات وطقوس الرقص إلى أفعال مؤلمة وغريبة تحيل المرء لشعور محير، مثل الراقص المرتدى رداء باليه رث ، أو التمرينات المملة التى تؤديها الفرقة فى انسجام بوجوه منجهة لامبالية بالموسيقى .

منطقياً ، يجب وجود مكافأة مباشرة لهذا العذاب . فى أحد المشاهد تصنف جميع النساء لكل رجل على حدة . ويطرى جميع الرجال كل امرأة بعدها على حدة ، والعكس صحيح ، ويشار إلى المسرح أو إلى الباليه على الأصح كتدريب غريب للقوة ، أو عرض لعضلات الابطال ، بينما تظل الاحتجاجات والرغبات الحقيقية فى الخلفية . تعرض باندونيون فكرة أن المسرح مثل الحياة . والعنصر المهيمن فى كليهما هو المنافسة القاسية القمعية ، كما فسرت بمقدمة عملية لتقنيات محترقة متشابكة - كما لو لم يكن المرء فى المسرح بل فى ملعب كرة قدم - يؤكد المرء فيها ذاته ، حيث يصل راقص إلى نقطة الإرهاق ولا يتلقى إلا الاستحسان الهزيل فقط من الآخرين كمكافأة لمجهوداته . إن الإلزام بإنتاج شئ ما يجعل المرء متواجدا سواء شعر بأنه فى الجو المناسب أم لا .

لا تفسر باوش هذه الالتزامات ببساطة ، إنها تقاطع تقدم الأحداث بمشاهد طويلة كما لو كانت توقف الزمن . تأتي راقصة للأمام حاملة ورقة ، ومستعدة للرد ولكنها يجب أن تنتظر حتى ينتهى الثانجو أثناء ذلك يصل الاحساس بالوقت إلى حدود الثبات ، إلى أن تلقى فى النهاية قصيدة لـ هاين وتخرج . ينشأ من تلك التقاطعات نوعا من الثبات المسرحى ، يمكنه أن يؤثر على وعى المتفرج خلال توتر المسرح والقاعة .

وأمام الجمهور ، يبدأ مساعدو المسرح بإزالة الأضواء والطاولات والمقاعد والصور وحتى طى سجادة خشبة المسرح . يستكمل العرض فى غرفة دون

ديكور ، وغير مريحة كحجرة انتظار في محطة . المشهد الوحيد هنا هو مجموعة راقصين يعرضون قفزات . هذه هي لحظة تأكيد الذات حيث تسمح وقفة راديكالية مع النفس باستخدام كامل لجميع الحواس لتعزيز موقع المرء .

تلتزم رغبات الفرد أيضا إلى هذا الاختيار للوسط المسرحي . في لحظة ما ، تتظاهر الفرقة بأكملها بالانتحار ، وكل منهم يفسر بصوت عال أسبابه الشخصية قبل القفز من فوق الكرسي بوشاح يطو رقبته كمشفقة . وفي لحظة أخرى ، يقتحم الجميع في صياح طفولي (أمي) ويقفزون فرحاً . يتبدل الأسى إلى حماس طبيعي . تسمح امرأة لنفسها (على المسرح) بأن يعجب بها آخر (في القاعة) وبعدها تهين نفسها مباشرة .

تمتص امرأة أخرى بحماس ليمون بإيماءات مسرحية تشبه تلك التي تقوم به مغنية البلاد الأولى العظيمة ، وتتلقى استحسان متكرر من باقي الفرقة . وأخرى تغني لحناً لفأر حي في الصندوق .

تحدث في مسرح باوش الراقص ، مثل تلك الأحداث التي تحولت إلى شعرية سريالية كما هو متوقع وبسهولة . تجلس امرأة راقية الملابس وحدها على منصدة ، وتأخذ بدقة وبرقة في إتلاف نبات التيوبليب - كما لو كانت جالسة في مقهى ممسكة بقطعة كعك . يتراجع تصرّيح أن يكون المرء ذاته مراراً بسبب الهياج المفاجيء المشابه للهستيريا أو الإلزامات السلوكية العامة . يقاوم هذا الجو الخاص الانهماك بأي شكل من الأشكال في الفنون المؤسسية سواء كانت مسرحاً أو ياليه ، أو كانت ببساطة مجرد صفط من المجموعة الفنية .

يعدد الناس طعامهم المفضل ، ويفسرون متعة الاسترخاء بعد فتح أزرار الببطلون بعد تداول وجبة دسمة . يتذكر أحدهم الديق الأليف الذي أفتناه كطفل ، وكيف ذبحت الأم الطائر ثم طهته ، وكيف أكله الطفل بأكمله تماماً حتى يتجاهل الحزن والأسى .

رغم أن موسيقى باندونيون تتكون تقريباً من إيقاع التانجو ، لم يرقص أحد رقصة تانجو كلاسيكية منمقة . لم تميز باوش مرة أخرى ذكريات الحنين الرومانسية ، بل إستبطنت النسخة الإضافية الميلودرامية للتانجو . لقد كسرت الأشكال ووجد الشركاء أنفسهم في أوضاع غريبة معبرة عن كل من الوحدة والألفة الحزينة . يرقص التانجو على الركبة أو في دورات بطيئة لانهائية ، ويميل

الراقصون يرفق على بعضهم البعض . وتصبح أشكال الرقص الزوجية بالضرورة غير متقنة وعذيفة . تجلس النساء منفرجة الساقين بين أذرع الرجال المنحنية ويسمح لأنفسهن بأن يحملوا بهذا الوضع المرهق كما لو كانوا مسحورات ويدون حياة . تسعى النساء بتماسك يائس عن طريق تطويق أنفسهن حول أرداف الرجال ثم تذلق بضعف كما لو كن يسعين وراء الزلفة القديمة في غرفة رقص التانجو ، وهي الحماية التي لا يمكن توفيرها .

بنفصل الثنائي فوراً ليستعرضا أنفسهما بقرب مقدمة المسرح ، يكشفان الحيوية الحسية للرقص المطابقة للمقطوعات السابقة . هناك محاولة للحصول على الهدوء في لحظات ما بين الهدوء والهياج ، تقريباً كما لو كانت تجربة جديدة تماماً . يلمسان بعضهما متلمسين الطريق للمقارنة وسعياً وراء التقرب .

في النصف الثاني من العرض ، يأمر راقص الجمهور قائلاً : افعلوا شيئاً ! ثم يعود إلى موقف الترقب السلبي . إن باندونين هي فقرة أخرى موازنة للبحث ، وتظل نتيجتها غير أكيدة . تؤكد باوش وراقصوها عجزهم وحيرتهم في وجه التقاليد المسرحية التي تصر بالأكيد على حقوقها في الترفيه والامتناع . إنهم يجسدون رفضهم لتقبل قيود المسرح للمسرح ذاته ، وذلك للبحث عن الإنسانية التي قد تدركها فقط خارج حدود العمل ، والمؤسسات والأدوات .

على ذلك ، تنشأ المشاكل . رغم أن في باندونينون تنجح باوش بصراحة مضاهية للمنظر المسرحي الطبيعي التام - في تأكيد التباين ، إلا إنها ما تزال تتراجع قليلاً إلى عالمها ، فيصبح ستوديو الباليه وعنفوان تدريب الباليه والمنافسة القاسية مجازاً للحقيقة ذاتها . بينما كانت نوعية أعمال سابقة أساساً انعكاساً لأوضاع الأعمال المسرحية ، تركز باندونينون الأنظار بعمق على الحقيقة المسرحية . ينجح من جديد أسلوب التفرغ الذي نجح سابقاً في تبديد السحر المسرحي الزائف بسهولة دون السقوط في فخ أن يصبح المسرح لنفسه وعن نفسه فقط .

تضعف أشكال التصميم الحركي . وتزداد حركات المجموعة جموداً في المشهد . ونادراً ما تستخدم التشكيلات مثل الدوائر والخطوط المائلة والحركات الديناميكية من مؤخرة المسرح إلى مقدمته والتي تصفى مادة تصميم فعالة على

الأعمال السابقة . تبدلت القباينات المركبة والمتصلة بالموضوع من خلال نمط ثابت تقريباً ، حيث يبدأ شخص واحد أو ثنائي في سلسلة حركات تكررهما الفرقة . يتعرض عمل باندونيون لثناقصاته الجوهرية الداخلية ذاتها ، كما يتعرض رؤية واعية عن الحقيقة المتصلة بالرقص . تهدد طاقة المسرح الراقص باستنزاف ذاته في سباق الماراثون القاتل .









١٩٨٠ - قطعة لبينا باوش A Piece by Pina Bausch - 1980

اتخذَ هذا العرض عنوانه ببساطة من تاريخ التأليف، ١٩٨٠ (١٩٨٠ - قطعة لـ لبينا باوش) وهو عرض يستكمل البحث السابق - وإن يكن بشكل غير مباشر - الذى بدأ من اختبارفضاء العرض فى كونتاكت هوف وأسطورة العفة . تقوم باوش فى هذا العرض بإستبطان الأحداث الخارجية . يفتح المسرح مرة أخرى حتى الجدران العازلة للنار ، ويغضى المسرح بمسجدة مكسوة بعشب حقيقى يملأ المسرح برائحة الرج الرطب ، وعلى ذلك فهذا مثل آخر يعزز ما يشجعه المسرح الراقص من أحاسيس . تبدلت التماسيح من أسطورة العفة وفسر النهر من آريس بغزلة محشوة فى وضع الرعى الثابت . لقد تبدلت الأماكن الداخلية والخارجية حيث أصبح المسرح مجالا طبيعيا للمسرحية . ماهى الطبيعة إذن ؟ وماهو الفن ؟ لقد أصبحت الحدود غامضة وغير مميزة .

تقدم الفرقة - بعد إضافة ساحر وللاعب اكروبات على قضبان متوازية تقريبا - لمدة ثلاث ساعات ونصف من الرفيو تيمات باوش المألوفة : ألعاب الأطفال، وذكريات الطفولة ، ثرثرة الحفلات ، والطقوس البرجوازية الاجتماعية ، بالإضافة إلى الوحدة المتأصلة فى أشكال فارغة . تكمل ١٩٨٠ البحث عن الدوافع الأصلية وراء التحجر الفكرى والعاطفى والتضائل ، والآن نرى نماذج بدون معنى للسلوك المعاصر ، مثل حفريات الآثار تبحث باوش فى طبقات الحياة اليومية ؛ وتحاول

١٩٨٠ اكتشاف الجسد الحى وجلبه إلى السطح الحيوى بكل ما فيه من عواطف جديدة . تصنع الفرقة اختبارات متكررة على ملائمة المادة التى اكتشفت .

تعالج باوش مجال دراستها للاتصال الجسدى بحذر شديد . فلا ترصنى بمجرد الهجوم أو العرض الكوميدي لهذه التقاليد ، بل تهدف إلى إظهار الاحتياجات الحقيقية المتأصلة فى الطقوس . نتيجة لذلك ، يحافظ عرض ١٩٨٠ على توازنه الدقيق .

تظهر العديد من العناصر المألوفة فجأة فنرى حديقة كالتى رأيناها من قبل . تسمح سهولة وصول المسرح الراقص للحياة اليومية ، والحقائق الدنيوية بتطور مدهش لمجموعات جديدة من إيماءات الإتصال البسيطة . فى أكثر المعانى ايجابية ، يتم التساؤل عما هو مألوف ، ومع تعتم أحداث العرض تحدث فرصة الإكتشاف ، بواسطة مصطلحات معينة تدعو للتأمل ، إما حيوية غير متوقعة أو تنافضات محيرة وضعيفة . ويضعف تمييز التسلسل الاعتبارى بين ما هو هام وتافه ، وبين التفاصيل والفكرة المهيمنة المتكررة . مما يسمح بتبدل الطقوس والذكريات الفردية مع طقوس المجموعة .

يحدد هذا المبدأ اختيار الموسيقى حيث تمنح الألحان الانجليزية القديمة وأغاني من كتابات شكسبير جوا وقورا ومبجلا لمهرجان الـ هارموني كوميدى وللموسيقى الفيلم (مثل جودى جارلند التى تغنى فوق قوس قزح) أو الموكب العظيم المجيد لإدوارد رلجاز . ومرة أخرى ، تحدد التغيرات فى أسلوب الموسيقى اللغمة الملائمة للمشاهد المختلفة ، إما خلال التناقض أو المدح . تتحول الموسيقى الصاخبة إلى أخرى هادئة وتتحول الإضاءة إلى عتمة والسرعة إلى بطء . تتوطد الأدوات المتطورة مع تيمات المسرح الراقص الآن .

فى بداية ١٩٨٠ التى تمتد لأكثر من ساعة ونصف ، تتأكد ذكريات الطفولة والطقوس الطفولية . فى المشهد الأول ، يجلس راقص وحيداً على المقعد ، ويحتسى شربته بحماس طفولى ، ويؤكل لقمة لكل فرد من الأسرة . (نسمع فى الميكروفون ، هذه لأمى ، لأبى ، لطنط مارجريت ...) تدخل الفرقة من القاعة ، يخطون خطوات واسعة يؤدون إيماءات مبالغه - كما لو أنهم يرتدون دثائر أو وشانج - فى ملابس سهرة . على غرار توجه الفرقة السابق المباشر - أو الذى شارف على أن يكون عدوانياً مع الجمهور - يعرضون الآن سحرا وإفرا.

وكالمعتاد ، تجسد الرقصة طقوس الإيماءات الجسدية اليومية ، إما من خلال شكل الرقيق المسرحي أو من خلال تحلّل لقطة سينمائية مألوقة .

تتقابل مجموعة متنوعة للاحتفال ، ولكنهم لا يشعرون بالراحة وهم جالسين على قطعة العشب الإسطناعية . يتنافر دخولهم الأحتفالي مع مشهد عيد الميلاد الفردي الذي لا تجد امرأة فيه من يهنئها بعيد ميلادها فتحتمل بمفردها . وفي مشهد آخر ، يضع أحدهم ثقاب بين أصابعه ويشعله . هكذا ، تنتج الوحدة والخسارة من طقوس عجيبة ، حتى أن تصريح الحب الذي يتوافق مع تعبيرات الغيرة ، لا يوجه لشخص بل إلى مقعد . أصبحت المظاهر الكاذبة للإحترام ، والعلاقات الشخصية خاوية . يكشف تجمع المجموعة في رقصة البولناز الاحتفالية عن فراغهم الحقيقي .

تعتمد تيمات رقصة ١٩٨٠ على الوحدة والفراق والحزن والموت . تصف ١٩٨٠ مسار الحياة منذ الميلاد والطفولة والنضج والرشد إلى الموت . يمكن إدراك المعنى الكامل لكبر السن عندما تقارن حركات كبار السن باللاعب على القضبان المتوازية ومع الراقصين الشباب على المسرح ، أو عندما تعزف أسطوانتان لـ جودي جارلند فوق قوس قزح ، حيث تعزف واحدة عند بلوغ سن السادسة عشر والأخرى عند قرابة نهاية عملها بالفن عندما يضعف ويهن صوتها .

في هذا العرض الشخصي ، الذي يحمل اسمها لأول مرة ، تختبر باوش من جميع الزوايا العلاقة بين البداية والنهاية ، والقوة والضعف ، والشباب والكبر ، وللقيام بذلك تمر بحالة هائلة من الحزن . يصبح المسرح مكانا للتأمل يمكن تجربة المشاعر فيه مثل الحزن الذي اخفى تحت الرسميات مرة أخرى .

أعطيت اللغة أهمية زائدة ، عندما تشير الكلمات - إما المكتوبة أو المعلنه الأداء أو المعنى الجسدي إلى التحدث عن المشاعر الحقيقية . عندما تستعد المجموعة للرحيل مستأذنة من المضيف ، تجعل القيود الخفية الدواع شبه تعزية . يكشف الجسد ما تحاول اللغة إخفاؤه .

تسمح باوش بالتباين وبذلك تبني مصداقية للمشاعر حيث يدرك المرء أن هفوات اللغة المألوفة تعبر عن داخلات المرء . تنوى الهستيري أن تكتم الخوف وقلة الثقة ، ولكنها في الحقيقة تعرب عن الحقيقة مع كل كلمة . أصبح الحوار يعتمد رفض المشاعر كما لو كان ذلك من شروطه وبالمثل ، تشبه السخرية ذلك

حيث تقول فناة ممسكة بأنفها أن ... على جميع الركاب ترك السفينة ، اننا نبحر .
تكشف رحلة فرقة فويرتال وخاصة عرض ١٩٨٠ عن الطبيعة المحدودة
والمحددة للرسميات في الحياة اليومية .

لا يمكن أن يخفى الضحك نوبة الحزن والخوف . إن الاحساس بالصراع
والفقدان هو محور العمل ، كما إنه يشير إلى إمكانية الحصول على السعادة
والاتصال .

يوظف الحنين للطفولة المفقودة رغبة السعادة . تتذكر امرأة كيف كان
يلبسها والدها ثيابها في طفولتها . بينما تتحدث أخرى بصراحة عن مخاوف
الطفولة من اللصوص ؛ أو هز أنفسهم حتى النوم عند سماع أغنية مساء الخير ،
تصبحون على خير ؛ يسمح رجل بضرب خفيف رقيق على أردافه العارية .
ويغنى آخر بسعادة حماسية قائلاً: امي الحبيبة ، امنحني حصاناً صغيراً .

تبدو تلك اللحظات محفورة في الذاكرة منذ الطفولة : عندما كانت الأماني ما
تزال ذات نفع . تبدو أشياء غير متسقة مع بعضها للكبار ، وتبدو هي نفسها
منطقية كلياً في نظر الطفل ، ونرى سلسلة من حركات فناة تلوح بمندليها كعلم
وتهتف إنني منهكة ! وتركض في دوائر حتى يجبرها التعب على التوقف ،
وحتى تصبح العبارة صادقة .

يحرك عرض ١٩٨٠ لحظات الهدوء في مقابل صخب المناسبات الرسمية .
يقف الراقصون بجانب بعضهم ، ويمسحون دموعهم من على خدودهم بإيماءات
سريعة وصغيرة ، ثم يصفقون بهدوء مكررين التسلسل حتى نرى رقصاً إيماءياً
صامتاً حزيناً .

عندما تصبح المشاعر طاغية ، يبدأ الرقص الذي تستخدمه باوش في ١٩٨٠ ؛
ولكن دائماً ما يكون في شكل تغريبي ، ومحدود لإمرأة واحدة ، ترقص فقط
لنفسها ، ودائماً في الخلفية ، كما لو كانت تستدعي لحظات منسية . في تلك
اللحظات الحميمية ، يجد الفرد هويته ، ويتحد مع نفسه . يبلغ العرض ذروته في
لحن فردى حزين جميل وشاعري حيث تصبح المنصدة الخضراء شريك الراقص
الوحيد .

مرة أخرى ، تراجع قوة الحركة . حيثما تفشل الكلمات ، يفشل الرقص أيضاً .
إن ما يحاول أن يعبر عنه المسرح الراقص ليس له شكل واضح لذلك يجب أولاً أن

نكتشفه تحت جميع الأشكال حتى يكون ذلك اللحن الفردى مثل ضابط الوقت حيث ما تزال باوش تستخدم حركات مصممة وملحنة بكل ما فى الكلمة من معنى التقليد .

تتسرب ذكريات أخرى من مقطوعات سابقة إلى ١٩٨٠ . يتقدم الملك المستعار من رينانا تهاجر الآن عاريا متوجا بتاج كرتون على رأسه ، قائلاً : لقد سرقت !

وفى بقعة أخرى ، نتعرف على الزوجين العجوزين من الربيع الثانى . يتلثم سارق البنك بقناع من الجوارب ، وتتعارض حركته البطيئة مع هستيريا المجموعة . تتجاوز لحظات الخيال الرائعة مع لحظات الخطر ، عندما يلقي الرجال امرأة من يد لأخرى مثل الكرة أو عندما يمسك الرجل بإمرأة من يدها وساقها ويدور بها مثل الطائرة . ومرة أخرى ، يصنع الرجال مشهداً مبهجاً ، فينهض أحدهم ويلعب دور حسناء الحفلة ويغازل الجمهور بمنولوج كوميدى خيالى .

يعتمد الجزء الثانى من ١٩٨٠ الموقف السابق بألعاب استفهامية وعروض سخيفة . يجب أن يصف المؤدون بلادهم بثلاث كلمات تظهر التحيز المألوف لها . تعنى كلمات نيجينسكى ، والفودكا ، والشوبين بولندا . وتعنى كلمات جون واين ، همبورجر ، وكاديلاك الولايات المتحدة . يستجوب راقص فى مؤخرة القاعة الآخرين عن خوفهم وعلى كل منهم إن يجيبه بصوت عال أثناء تراجع المجموعة تدريجياً إلى مؤخرة المسرح . تصبح استلثهم لبعضهم عن الندبات التى يحملونها كما لو كانت منافسة غريبة يكافأون فيها الورود والأكاليل ، بينما يقاس الإطراء لتحديد الفائز . يصبح حمام الشمس بمثابة عرض كوميدى لتلوى الجسد حيث يعرض كل منافس جزء واحد من جسده للضوء مغطياً بدقة كل شيء سواه .

تعزير الحياة مجموعة إلزامات والمسرح واحد منهم يظهر الحقيقة . تؤدى المبالغة الكوميديية أيضاً سهولة إهمال تلك المنافسات عديمة الجدوى . فيتحول الضحك فى المسرح الراقص إلى تحرر .

يبتسم الراقصون ويقفزون ويشكلون صف كورس ، يكشفون عن سيقانهم ، ويتحدثون عن الديناصورات ويكررون إنواء اللسان . ولا تحذف اللغة الألمانية فى عرض الصفات القومية حتى أن فى صحتك ، فى صحتك يا صديقى تأثير جو المنتدى المبذل .

إن حالة هذه المجموعة المهتمة بحماس بعرض المظاهر تتذبذب بين المحاولات الاحتفالية المسرحية والوحدة ، وبين إصدار متفائل صامد و اليأس ، وبين النشاط الهستيري والتكيف النفسى .

يكشف الحل ، العنصر الذى يشير فجأة إلى الحيوية غير المتوقعة . وغالبا ما تكون حقيقة المشهد - وبالتالي رسالته مخفية فى المادة المؤلف منها المشهد ، ويجب على المؤد معالجة المادة بشكل خاص كى يكتشفها .

بما أن باوش تعالج العديد من المظاهر ، فإنها لا تحاول التعبير عن معنى وراء ما هو واضح فى التحولات المجسدة على المسرح . فليس الهدف هو توصيل رسالة ، غير تلك الواضحة فى معالجة المشهد . وليست العناصر المسرحية من صوت وإضاءة ، وحركة ولون أدوات لتوصيل الرسالة الخارجية . فهى تمثل أى شىء ، بل تتحدث حقيقتها المادية عن نفسها .

تغذى المشاهد على مخزون التجارب الحقيقية المترجمة إلى نسق من الرموز الفنية على المسرح . يدعى الجمهور لدخول عالم التجارب وليس لدخول مؤسسة تعليمية . يصف الكاتب المسرحى هاينر موللر نزعة هذه الدوعية الجديدة من المسرح على أنها الضغط المتزايد فى التجارب الحقيقية القدرة على النظر فى عين التاريخ ، وهى قدرة قد تكون السياسة ، وبداية تاريخ جديد للإنسانية . (١)

ولكن إذا نظرنا إلى ١٩٨٠ فى ضوء مجموعة عروض باوش الباقية ، يتضح - إن عاجلاً أو آجلاً - أن مورد التجارب الحقيقية مهدد بالنفاد . وبينما يبدأ الشكل الفنى فى خدمة عرض تباين وتنافر الحقيقة ، يبدو تطور مادة السياق كما لو أصبح جامدا . وباستمرار ، يضع العنصر الذى قد يوسع ويبرز الأفق الذاتى للتجربة .





أسطورة العفة Legend of Chastity

تعد ألحان موسيقى الكمان الرومانسية ذات الصدى فى المسرح والقاعة لامعة الإضاءة بتوفر الرومانسية والحب . ترمز الأرض إلى المسرح المجرد الذى يفتح مرة أخرى إلى الجدران العازلة للحريق ويمتد أكثر للخلف حيث نرى جانبي المسرح بحرا مجمدا ، تخطو فوقه حورية خجولة قلقة ممسكة بعصية حافة تنورتها . فجأة تقذف سترتها وتعال المشاهدين بإحساس مرعب وفصول ، هل تريدون اللقاء نظرة ؟ تفرص على الأرض ، وتظاهر بالتبرز ويعدها تهز فحداها مشيرة إلى إنتهائها ، ومعلنة بكبرياء طفولى انتهيت ! .

إن المشهد الأول من اسطورة العفة - عنوان الرواية العالمية بقلم رودلف بيندينج - يعرف الموقف الأساسى ويضع اطار التيمة لهذه الأمسية الموزجة . إن الطفولة والصبيانية والرشد أو مراحل العمر تسعى للحصول على الحب الذى نفقده ونقاومه ونحن له مثل ذلك الإشتياق للألفة والأمن المتأصل فى الطفولة والذى يخلق فيما بعد فى تقاليد الكبار حيث تزداد السيطرة القائمة على مشاعر المرء ويسيطر التباين مثل : الفضول فى تلمس الطريق واكتشاف المرء جسده وجسد الآخرين ، واكتشاف المحرمات وحدود الاحتشام ، وشعور الذات بالذنب الذى يستسلم له كل من الفرد والأزواج ، بيد أن هذا التضاد لا يطرح على شكل تناقض مفاجيء ، بل تشكل الاضطرابات والضغط اللذان تؤدى اليهما تقاليد السلوك الاجتماعى الجانب السلبى فى العرض ، بينما فى الجهة المقابلة ، تعبر بهجة

تخطى تلك التقاليد حالة وسيطة بين ما هو محرم والرغبة فى ممارسة العلاقات الجنسية بدون خوف أو رهبة .

إذن تكتسب أسطورة العفة بعداً إضافياً بالمقارنه بما سبقها ، وعلى غرار العاملين السابقين كونناكث هوف و آريس اللذين تم تجسيدهما لما امتازوا به من كشف جذرى للأجواء الشخصية فى تجربة التنافر بين الجنسين والإغتراب فى أسطورة العفة نقل نسبيا العقبات التى تحول دون تكوين علاقات حقيقية بين الأفراد. يتضح هنا البعد الإضافى عندما تنزع الفرفة بأكملها ، ملابسها على موسيقى الستريتييز الصاخبة وتطرحها بعيداً ، أو عند الوصول للمشهد الأخير ، لما يأخذون يد بعضهم البعض ويغنون مع الموسيقى ، ويرقصون عند مقدمة المسرح فى أداء فح له شارلستون . استخدمت الأرائك والمقاعد ذات الأذرع بألوانها الزاهية المنتشرة فى انحاء المكان لتكثيف مسارات الحركة المجهدة على المسرح ، كما فى حالة الأطفال الذين لم يتأقلموا بعد مع وظيفة الأثاث. توضح تلك اللحظات إمكانات أخرى كامنة فى المسرح الراقص .

رغم وجود هذا العنصر الجديد ، تظل المشاكل المألوفة محلها . تستمر نفس القصة ، فور تعبير باوش عنها : فى الواقع ، دائما ما نتعرض إلى علاقات الرجال بالنساء ، أى تصرفاتنا أو رغباتنا ، أو عجزنا وقلة حيلتنا ولا يتغير ذلك إلا فى بعض الأحيان فقط .

فى الشبقية erotisme ، كتب جورج باتاى قائلاً : تتعرض الروح الإنسانية لكثير من العقبات التى تعترض طريقها . ودائما ما تخاف من نفسها . وما يخيفها هو دفعاتها الشبقية . ترفض القديسة المرعوية الخلاعة : إنها لا تعرف شيئاً عن طبيعة العواطف التى لا تعترف بها ولكن قد يتغلب الرجل على ما يخشاه . ويستطيع أن يواجهه . تعتبر هذه العبارات جوهر محتوى أسطورة العفة .

يعتبر الخوف من الذات والخوف من قبول الذات وعدم القدرة على الاعتراف بالرغبة فى الحب بدون شروط من العناصر الدائمة المطروحة فى عمل باوش وتكرر مراراً كجمال للتوتر وكالقوة المحركة التى تحول الإيماءات العاطفية المدروسة إلى إيماءات عنيفة وعدوانية تعبر عن الرفض . إن النقطة التى يحدث فيها هذا التحول هى النقطة التى تتصادم فيها الرغبة بالتقاليد . تشجب قواعد الملكية والملابس والفضيلة رغبات الإنسان وإشراقه . يمكن التغلب على القلق

بمواجهه مصادره مباشرة فقط ويعنى هذا بالنسبة للمسرح الترائص عرض هذه المصادر بصراحة ومباشرة : يقف رجل ببذلة سهرة سوداء فى مقدمة المسرح وظهره فى اتجاه الجمهور . يحدد رجل آخر أجزاء جسده الحساسة بطباشير أبيض ويصف أفضل الطرق لجرحها .

المهجر : تركز الفتاة الصغيرة التى تركها أباهما فجأة إلى الباب وهى غير قادرة على الدخول أو الخروج . تزداد حدة صياحها ولا يمكن مواساتها بتجمع الناس الذين يعودون لشئونهم فى النهاية .

الاتصال التلقى : يتصل تليفونياً شخص جالس على كرسى متخذاً أوضاع غريبة ويظل الخط مشغولاً .

الخجل والحياء المتكرر : يغطى المؤدون وجودهم بأيديهم خوفاً من كشف أنفسهم .

أسطورة الذكر : يغنى رجل أغنية روى مان اننى اكسر الكبرياء فى المرأة بأسى بالغ يوازن النفس المتقطع بين الضحك والدموع .

صيانو الحظ : تنكئ المرأة على الكرسى كما لو كانت نائمة . يغنى جوستاف جروندجلز من مكبر صوت عن الحظ القليل . يفقد الرجال عملات نقدية فيبحثون عنها تحت المقاعد وتحت ثنورات النساء ، فقط ليفقدوها مرة أخرى . تظل النساء بدون حراك . كما لو لم يكن هناك ما هو غير عادى ، تزحف أشكال صناعية لتمساحين وسط الصيادين الهائجين ببطء قاتل ، وبذكريات لكائنات خرافية من عصر سحيق ، كائنات سنجى جميع مشاكل الإنسان ومنغصاته . وبسرعة متوقعة ، تندمج التماسيح فى الأحداث على المسرح ويبدأون خطأ شعرياً وخيالياً فى العرض .

تفسر تلك المشاهد الهادئة والحزينة السلوك المتطرف فى العرض وتضعه فى مواجهة أنماط سلوكية أخرى حيث تختبر رغبات الانسان بمعيار السلوك فى الثقافة الغربية . تترجم اللغة المستفاهة إما من الأدب الشعبى أو الكلاسيكى إلى أحداث تكشف عن نفسها كما لو كانت غير لائقة أو سخيفة .

بينما تقرأ فقرات إمراة من Oridiars amatoria ، تجتمع الفرقة على مقاعدها ، ويلتزمون بترجمة ماتسرده المعلمة فى أمور الحب إلى أحداث . يتطور فن الحب

إلى تدريب فنى باهت ، متجهين إلى محاولات بهلوانية كوميدية غريبة فى شكل اتصال جسدى . يبدو Ovid أفضل قليلا من أى تمارين حديثة عن الإباحية الجنسية . تتضاءل الحواجز بين الفن وما هو نافه فيتساويا .

تنطبق نفس المقارنة على تكرار أجزاء من قصة بيندينج التى تسرد فى صياح صاخب . تحكى الأسطورة الوهمية عن ايف الصغيرة التى تلتقى مع أم الاله والطفل المسيح المجرى ، والذى تعطيه قميصها بمنتهى الكرم وفى المقابل تكافأ بهبة الفضيلة الأبدية . تحمل هذه الأسطورة تلميحا شهوانيا مكبوتا .

قد تقسر القصة بأسلوبين مختلفين أحدهما هو أسلوب الحكاية الرمزية ذات الدرس الاخلاقي حيث هبة الفضيلة الإلهية كما أملتتها المحرمات والتقاليد والأخلاقيات والأصول بما يمنع الإقتراب من التجربة الممتعة للجسد وحيث يشير السلوك المحدود إلى الشروط الصارمة . أما الأسلوب الآخر ، فى رسالة ايف الصغيرة ، فتتطابق فيه القدسية (الفضيلة / التقاليد) مع الفحش - لا إراديا أو عن قصد كما فعل بانائى . هكذا يصبح الفحش الواضح نتيجة طبيعية وضرورية للإنطلاق خارج ما تسمح به التقاليد الجسدية البرجوازية .

يعتبر هذا أساس التردد المثير لأنغام الأطفال . تمارس طقوس الاندفاع الجسمى باستمرار . تغوى النساء الرجال كالحوانات ، تغدين ، وترفعن حافة تنوراتهن أو بكورة مشبكة بخيط مطاط كما لو كن يداعبن قطهم المفضل . تؤدى امرأة خدعة ولاعة السجائر (آه ، هل يمكنك ، ربما ... اشكرى ، اشكرى ، هذا جيد) . وخلال الميكروفون ، تشجع الفاتنة عند منطقة الضوء الأحمر الرجال بانغام ناعمة تعالوا ، تعالوا . إن كل شئ واضح بالصفارة ! فتثير شكلين من الإزدواجية ألا وهما : الفذارة والنظافة ، الإباحية والخصوصية .

تلعب باوش هنا أيضا بأنواع فنية مختلفة حيث يتصادم الفودفيل ، مع الميزيك هول ، مع جو الحانة بالاخلاقيات البرجوازية . وتصبح الأطراف المتقابلة نسبة فى علاقتها ببعضها البعض حتى تلغى بعضها البعض فتتضاءل الحدود بينها فى هدوء مرح ومن خلال خدع غريبة تعزز كل من الجانبين .

يتلاعب المؤدون بكرات وهمية ويأكلون الجمبرى فى احتفال كبير ، مشيرين بوضوح إلى الشبقية الكامنة فى أفعالهم . ثم يجسدون مشاجرات زوجية على أريكة . فيحكى أحدهم قصة تراجيدية كوميدية عن سمكة زينة مدربة للعيش على

الأرض ، حتى أن هذا الكائن أصبح غريبا عن بيئته الطبيعية ويهدد بأن يغرق نفسه في الماء .

يتحول مشهد السيرك المشلول إلى موقف إنساني . ويفقدان الاتصال بالدفعات الشبقية الذاتية خلال تقاليد ثقافية تناقض غرائز الإنسان على مدى عصور مختلفة أصبح الناس يخافون من مشاعرهم الشبقية . ويصل التوتر الناتج عن ذلك إلى نقطة قاطعة ، حيث تتزامن رغبة الإنسان وعجزه عنها عندما تصفها امرأة تشجع رجل على إقامة علاقة معها في البداية فقط كي تدفعه بعيداً بعنف قائلة له : لا تلمسني ! وينشأ التضاد كمبدأ بنيوي لكل من المضمون والشكل .

كما في أعمال سابقة ، تحتوي أسطورة العفة على أنماط الأدوار الأساسية لبياوش في مجموعها . وهي تتضمن قائد / مفتش ، و الفاضل / الخاسر أبديا ، الذي يجبر فقط على أن يخطو للأمام كطفل جبان مزعج (انني العم اللطيف) . تعتبر النساء الأبطال الحقيقيين للعمل ، أما داخل حدود قيود المجتمع ، فتقل مساحة أفعالهن . تتحدد أدوار النساء بدور الفتاة الصغيرة المرعوبة ، الحساسة والرقيقة ، وتناقضها مغوية الرجال الضليعة التي تسرف في الحلوى وتحدث بثقة مع الجمهور .

تتخصص للتناقضات المشتركة في marnish reduction school وفي مذهب المتعة المبالغ فيه ، وتحصل النساء على فرصة ضئيلة لإكتشاف الذات . ولكن ، على غرار التقاليد المسرحية ، نتعرف على هذه الأدوار بشكل مبهم ، بما يترك مجالا للجهد الذي يمكن داخل محاولة التظلم على تلك العوائق الإنسانية .

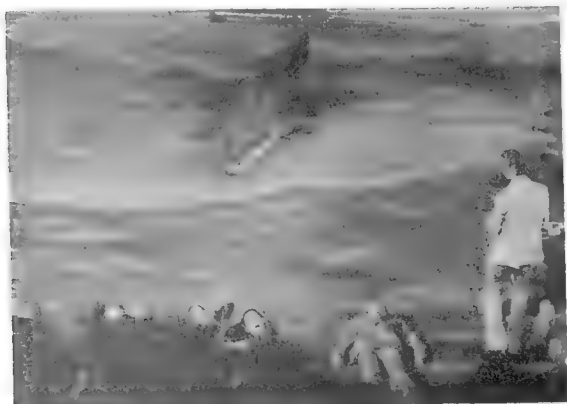
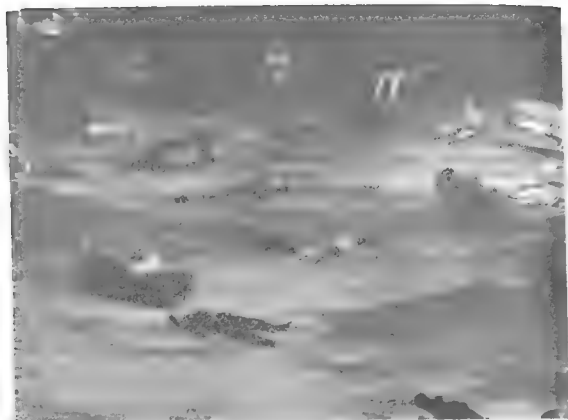
وبالمثل ، تتكرر صيغ تصميم الرقص ، رغم أنها هنا تقل وتتخذ شكل أنماط أساسية في الرقص المعتمد على استخدام الفضاء المسرحي من خلال الميل المؤلف الذي تظهره الفرقة لقلب الأدوار (فترتدى النساء سترات ، ويتصنع الرجال الأنوثة) ، واستخدام الدائرة كرمز تقليدي لعدم الانحياز ، والمواجهة ، والعرض الفاضح لدقائق الحياة عبر المسرح . تحتوي أسطورة العفة أيضا على محاولات متكررة للوصول للجمهور وتحريره من موقفه السلبي المترقب . يقترح الراقصون على استخدام التليفون ويمررونه بينهم . تصوب مسدسات مائية إلى البيت وتتم مخاطبة الجمهور إما مباشرة أو بالإيماء أو بالتمثيل الصامت لكي ينضم إلى العرض .

عامة ، فيما يتصل بـ أسطورة العفة ، تصبح المشكلات والتناقضات في عمل مسرح فوبرتال الراقص واضحة تماما . ورغم كسر القيود المسرحية ، تظل الأمسية عرضاً مسرحياً . يمكن تكرار التقاليد المسرحية ، كما جسدت على خشبة المسرح مراراً ولكن لا يمكن حذفها . ويؤدي الممثلون أدوارهم داخل هذه الحدود المسرحية بغية الإختباء خلفها في إطار عرض إحتواء الذات بدون تأثير .

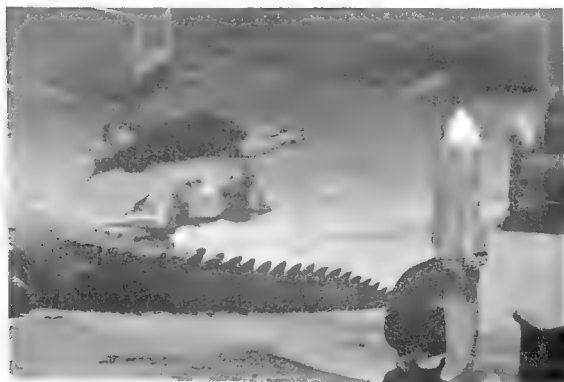
يعنى الإلتزام المتواصل لكل من العرض والمؤديين بالتعبير عن شيء ما ، إلتزام لإبداع الفن المسرحي باستصدار بأى شكل . يواجه مسرح الصور والتجربة الحدود المسرحية بفضه . تزداد مرونة التقاليد المسرحية ويحرر الرمز المسرحي حدود الأدوات المسرحية .

يتعرض مسرح باوش الراقص أيضاً إلى الحاجة لفن المسرح المتقنع ، الذى تفتقده عروضها بدرجة متزايدة . وبينما ؛ كونتاكت هوف ، على سبيل المثال ، تم بناؤها بالتبادل بين الحركات السريعة والبطيئة والموسيقى ، فقدت أسطورة العفة التناغم الدرامى والسياق . وانقلبت الموازين التى توازنت مرة وتلاشى العمل فى عناصر متباينة لم تعد متماسكة بمبدأ الفن المسرحي .

تنقلص الحرية المكتسبة مراراً بالحدود المتأصلة فى أدوات الإتصال المسرحي . تنقطع القوة الدافعة تجاه الجمهور تكراراً على خشبة المسرح . وتستنفذ القوة الثورية للمسرح الراقص نفسها تدريجياً ومنطقياً فى معركتها ضد الأدوات المسرحية .







الفالسات

The Waltzes

يتحرك الراقصون فى تشكيلات متقاطعة وهم يتسمون باستحياء أثناء محاولة توازن مراكب ورقية صغيرة على كفوفهم وأيديهم الممتدة . يرحب النداء الآلى فى ميناء هامبورج بالسفن القادمة بخبرة رتيبة عالية كخلفية مصاحبة لهذه العملية الدقيقة . توصف السفن وفقاً لأحجامهم وحمولتهم وسعتهم وتحبيهم أناشيد وطنية هائلة . بكلمات ... ثم تقول بينا ... ، يخطو راقص أمام الميكروفون ليعد ويفسر المهام التى أعدت باوش فرقتها لها خلال البروفات . تتلاشى التشكيلات ويبدأ الراقصون بوضع علامات أماكن فردية لأنفسهم بالأدوات الملقاة على الشاطئ - وهى نباتات وحجارة وقصاصات ورق . يلوح بعض الراقصين على جانبى المسرح بأذرعهم على هيئة رموز مورس ، كثيراً ما يتضاءل الحديث فى الفالسات إلى إشارات وإيماءات بسيطة . وتدرجياً ، تسيطر الأنشطة الشخصية على الفرقة بأكملها مستلقاة على أرض المسرح لتشكل مركبا كبيرا .

يوطد الوصول والمغادرة والسفر لعبور الحدود بإلحاح خلال الأناشيد العسكرية، والثناء الوطنى والرغبة تحبس جزء صغير من السعادة الشخصية . أثناء افتتاحية الفالسات بأكملها ، تنتشر الأناشيد الوطنية مراراً بين المجموعة الموسيقية المكونة من مزمار الفالس البرازيلى والفرنسى وفالس بيان و يتنوروسى . يشكل الراقصون أشكالاً - كالأهرام والأشجار - التى تشبه تنسيق الجثث . عندما -

وبمصاحبة نفس الأناشيد - يحمل الممثلون قواربهم الورقية أمامهم بطفولة صادقة ، يظهرون فى محاولة لفهم الهندسة الجميلة والممتدة لأشكال لعبهم الهشة .

قد يكون شعار الفالسات : لم تعد هذه بداية الحرب بل توابعها . وتستمر الحرب ، وقد أصبحت حقيقة حتى فى العلاقات الشخصية مما ساعد على تقليصها إلى كلاشيهات جامدة وصارمة . إن ساحات حرب الحياة اليومية داخلية وخارجية ، وتضم عرضاً للتقاليد غير المفيدة ، وبقايا العواطف المكبوتة . ولكن قد تكون المقاومة ممكنة وإن لم تكن ممكنة عن طريق السياسة والبرامج الاعلامية ربما تكون ممكنة إذن خلال الشعر .

تتابع الفرقة العرض بحركات سباحة راقصة مسترجعة فترة الكوارث لكل من الماضى والحاضر - هيروشيما وبلغاست وإفريقيا الجنوبية وأفغانستان وميونيخ ويون أيضا . يتسعون بفرح للجمهور وهم يقومون بذلك . ثم ينتقلون من المسرح خلال نشيد وطنى آخر . بحذر وإبتسام متوتر ، يظهرون من أماكن اختبائهم وهم رافعين أيديهم كما لو كانوا مستسلمين ، ويبدأون التحول ببطء لموسيقى الفالس .

يظهر الفرع فى جمال الشكل الفنى ، حيث يرقصون بأنفاس محبوسة . يتوقف الوقت مؤقتاً ، تاركاً الاحساس بالشك . يصبح الخيار بين الحياة والموت أمراً معيناً أما حب الحياة فينفجر حتى وسط التهديدات والخوف . تقوى الفالسات بهذا النوع من الأسى العميق وهذا الخوف من البقاء .

وعلى ذلك ، وفى نفس الوقت ، ترفض الفالسات الأصبطناعية تنحس أكثر من الأعمال السابقة . لقد إستخدمت الإضاءة لأبسط التأثيرات ، كما تباينت درجات الإنارة مؤدية إلى اختلافات واضحة فى الجو المسرحى . فى الفالسات ، يتأثث المسرح بديكور قليل ، ومقاعد تجلس عليها الفرقة بأكملها خلال لحظات الاستراحة ، ومنضدة ، وديانو و فوق هذا كله زهور . ويتم إفساح الطريق لكل ما هو حافل بصورة ذاتية تعبر بوضوح عن نفسها بدون الحاجة لمزيينات إضافية . لقد أصبح المسرح فضاء لتجربة اجتماعية حقيقية قابلة للمقارنة بالأخرى ، أما الناس الذين يعملون فيه فيريطون المسرح بدنيا تجاريهم ، مظهرين أنفسهم على حقيقتها .

يرفع الراقصون رؤوسهم المنحنية وهم واقفين فى صف كما لو كانوا فى إستعراض وهم يعلنون عن أسمائهم الأولى وينتحلون الألقاب . تبدأ الرحلة إلى

الماضى أيضا أثناء تعداد أسماء الأشخاص الذين تركوا الفرقة أو هؤلاء الذين ماتوا. يجب أن تصان الذكريات . وعلى كل فرد أن يعرض المتاع الخاص بعائلته . ساعة ، أو مقص ، أو نموذج قطار قديم . ويرد تاريخ ذلك الشيء . تتكرر الحكم والقواعد السلوكية التي يعطيها الأباء للأبناء ، مثل تلك الأقوال البليغة من ألبومات أئوجراف الأطفال ، بغية إضافة تلميح بالأمن لمستقبل غير مؤكد . ويقص الراقصون طموحهم المهنى المبئى .

قد تتغير الجدية البسيطة لهذه الأحداث فجأة إلى سخرية خلال المبالغة الكوميديّة، كما فى التصريحات المفصرة التى تقدمها امرأة عن رغبتها فى أن تكون عالمة آثار ، أو راهبة أو جاسوسة . يقف التاريخ الشخصى لكل فرد كمنصر من التاريخ العام الأكبر الذى يكشفه كل فرد ، ولكنه يعتبر أيضا تاريخ الراقصين فى المسرح .

تتيح الفالسات درجة اختلاف أكبر عن المؤسسة المسرحية أكثر من الاعمال السابقة . وتعد ثم قالت بينا ... عبارة أساسية تكررت ويصف الراقصون خلالها الإجابات التى وجدها على أسئلة المصممة . ويصف الراقصون أكثر كيف أن هذه الأجابات التى اتخذوها من ثروة تجاربهم الشخصية ، تولت رفهم فوق المستوى الشخصى البحث . تبين الفرقة أيديها للجمهور ؛ ويضعون أوراقهم على المنضدة . يتقابل الضغط الخارجى والإلتزام المسرحى بالعرض مع إظهار العمليات الشعورية الداخلية . ونتيجة لذلك ، تصبح الفالسات تعريفا عمليا لوضع الفرقة الذى يستند، ربما أكثر من غيره ، على الشخصيات ، والذى ، ربما لهذا السبب بالذات ، يواجه صراعا مستمرا مع الأدوات المسرحية . ومع أقطاب الحياة والموت ، والحرب والسلام ، والمحيط العالمى والتكامل أو تعارض الأفراد فيما بينهم حيث تتوالى الاجيال والعلاقات العائلية بتأثيرها المختلف . تقوم الأعمال الاولى مقام العائلة أى كالمكان الذى تمتد فيه تجربة الحرمان الجادة والاولى . فى الفالسات ، تصبح العائلة أكثر من ميراث حيث يتم حماية شىء ما من تأثير الزمن ، وتصبح العلاقة بالجذور خصبة .

لمدة خمسة عشر دقيقة تقريبا ، يصبح المسرح سينما مظلمة بينما تستلقى النساء منفرجة الساقين على أرجل الرجال . يدعم هذا المشهد فيلم عن الولادة الطبيعية ، وكيف يتعلم المولود الجديد التنفس ويجد طريقه للعالم ، وكيف يلاحظه

ويدلكه الطبيب بحنان . ترفع راقصة تنورتها وباستخدام قلم تتتبع الجنين فى الكيس المحيط به على بطنها الحامل العارية . لاحقاً ، تدمر بهتكم أسرار الأمومة ، فتقتلد صياح المولود بصوت عال بصريز صادر من عروسة يضخم على الميكروفون . ولا يوجد استرحام للأثوثة الجديدة أو مناشدة عاطفية أمومية ما . إن الميلاد لديه سحر البداية الأولى .

تنشئ الحالات المتعددة لـ الفالسات تباينات تمحو العاطفية . يسأل شخص كيف يشعر الحيوان عندما يقع فى فخ . وينبح الراقصون على بعضهم مثل مجموعة كلاب . يصف الرجال بإتقان أجسام النساء عديمة الحياة ثم يحزمون حقائبهم فى مهارة .

فى جو اجتماعى مهذب صجر ، تظهر امرأة ذات حماس متقد لمتعهد جميع أنواع مبيدات الحشرات ، وتستخدمها ضد الرجال ، وعندما تفشل جميع مجهوداتها تظن أن المرء ، يستطيع دائماً وضع سرواله التحتى على رأسه . تصبح الحرب ضد الحشرات لعبة هستيرية ثم ، تثبت المرأة ذاتها رداء امرأة أخرى على الحائط بدقة مجهدة وهادئة ، وتلتصق شعرها بشريط لاصق ، وبعد انمام مهمتها ، تتفحص المشاهديين بتجهم ، كأنها تبحث عن ضحايا أكثر أو كأن هناك تنافساً مكبوتاً وتنافساً آخر سطحي .

تتفصل وترتبط تلك الأحداث الفردية الذراجية الكوميديية بمشاهد راقصة قصيرة متتالية وجدت لها باوش ثانياً معادلات تصميم بسيطة . ومعظمها من رقصات البولناز البولندية والتي أحياناً تشبك الفرقة فيها أيديها وتقودها سيدة التشريفات ، أو أحياناً تشكل ببساطة صف يتمايل عبر المسرح . إنها إيماءات جسدية صغيرة تشكلت على الموسيقى ، أوركصات رفيو تتمايل مثل أكاليل الزهور . تشير الإيماءات الرقيقة إلى شريك خيالى فى الحركة يضرب الخد ، ويدغدغ ، ويجعد الشعر أو ينضم إلى الفرقة فى رقصة صامنة حكيمة .

تتضح أنماط التصميم الأساسية المعتادة للمسرح الراقص ، وتتضح رقصات المجموعة ، حيث يختفى الطاقم فى مؤخرة المسرح ثم يظهر من متشابكى الأيدي - بقوة هائلة وتماسك . يقتفى الطباشير خطوط الرقص على الأرض متخذاً أرقاماً ويتدرب الجميع عليها حتى يبرعون فى فن الحركة بحرية ومتمعة . على عكس البداية الغاضبة ، تتألق تلك الفقرات الراقصة بالدفء المميز سابقاً فى عرض ١٩٨٠ خلال الاستمتاع بالجسد والحركة .

يستمر البحث عن الكليشيات الرومانسية في الفالسات . وتحت توجيه مدرب مستخدم مكبر الصوت في الميكروفون ، يتدرب ثنائى على قبلة الوداع . ومن مسافة متر ، يمص الاثنان فميهما ويأكلان عن بعد محدثين أصوات وهم متجهين لبعضهم حتى تتلقى شفاهم بصوت يبدو كانهجارج على الميكروفون . يتكرر هذا النهج مراراً وتكراراً . ورغم الكوميديا ، يتضح حزن مسموع وأليم .

إن الميكروفون الذى تستخدمه باوش على نحو متزايد منذ كونتاكت هوف ، يتولى هنا وظيفة عدسة الزووم ويجعل ما قد يكون غير ملحوظ مسموعاً . توجه مدرسة الإبصار والأحاسيس الانتباه للتفاصيل .

إن تمرين التقبيل يبدو رائعاً فى النهاية فى مشاهد شاشة فضية حيث تقع امرأة بعد تقبيل رجل بعاطفة جياشة فى حالة نشوة مبالغة ، وتقف ثانياً ، وتسمح لنفسها بأن تقبل مراراً ، كما لو كانت مدمنة ، ودائماً كما لو كانت للمرة الأولى .

يزحف ثنائى بجهد مضنى تجاه بعضهم عبر الأرض ، ولا يتضح إذا كانا ناجين من كارثة مروعة أو مشاركين فى لعبة فى حفلة . ولكن بعد ما يندفعا فى حديث قصير حيوى كما لو كانت أوضاعهم عادية تماماً . إن السعادة والخطر قريبان بقدر قرب الضحك والدموع .

يظهر راقص رد فعله فى بروفة لترديد كلمة خطر . يلقى حجراً ثقيلاً فى الهواء ، ويتتبع طيرانه ثم يتجنبه فقط فى آخر لحظه أثناء سقوطه . يؤدى راقصو مسرح فويرتال الراقص خدعا بهلوانية وحركات توازن على السلك المرتفع فى أثناء البحث عن السعادة .

ورداً على صراخ مرعب من أخرى ، تقف امرأة منتصبه على كتف رجل ويثقة تسمح لنفسها بالسقوط على أذرع المجموعة المنتظرة ، وعيناها مغلقة وعلى وجهها تعبير مبهج . إنهم يعرضون الإيمان بقدرات الفرد لتجنب الخطر المميت ، بالإضافة إلى الثقة فى مساعدة الآخرين . وكما فى السيرك ، يتحول للجمهور إلى حالة توتر قاسية أثناء مغامرة المؤدين بمخاطر حقيقية . ولكن تعتبر المخاطر الشديدة أساسية إذا أراد للمرء الفوز بجائزة السعادة .

يقع التركيز الصادق لـ الفالسات على الأنماط الفردية المتألفة المنسوجة فى العمل حيث تستلقى امرأة على ظهرها وقدمها مرتفعة ومستندة على الحائط ،

تؤدي دور الزوجة السكرانة التي ترفض الذهاب إلى المنزل ، وتتوسل بالسماح لها بالبقاء لشرب سيجارة واحدة أخرى وكأس نبيذ .

وعلى العكس من ذلك ترتدى امرأة ثوبا حريريا طويلا وتقيس المسرح من الخلف والأمام على عجلة واحدة ، كما لو أنها تقترح أن الرقص عبارة عن عرض بهلوانى للقوة ؛ ونشاهد كيف يرهقها الإجهاد تدريجياً .

يقف رجل وهو ليس مغنيا مدريا على البيانو مع مجموعة متجمعة فى صمت فى حلقة تشكيل كورال . يغنى وهو يحمل فى كاميرا خيالية بصوت جميل ولكنه مذبذب أغنية أنا أحبك كما تحبنى أنت العاطفية لـ شومان . يظهر أن فرحة الحب زائلة وفى خطر ، وتبدو من الأغنية أيضا حقيقة مختلفة عندما يفقد الصوت نفسه الاستقرار المتقن .

وعلى العكس تجلس امرأة وحيدة على المقعد فى المسرح الواسع الفارغ . وفى ببطء لا يتناهى وبمصاحبة أغنية أديث بياف Lavie en Rose ، تمر بيدها على وجهها ، مظهرة صورة للكتابة والهجر وتسهب فى توضيح مؤلم بالحركة البطيئة . كما لو أن وجهها يشيخ تحت يدها أو يشير إلى عمرها الأصلي .

تدخل راقصة مرتدية ثوب سباحة أزرق وحذاء كعب عال ، وبغضب ، تمجد عضلاتها الصلبة بمقارنة لضعف الجمهور ، وتطلب إحضار منصدة ومقعد وتفاحة ثم تلتهم منهم التفاحة أمام الجمهور ، مصرة على عدم احتياجها المساعدة . ولكن فى نهاية هذا العرض الذكى للحسد والكراهية - الموجه لزملائها وللمسرح ولنفسها - تغمرها الدموع وتتوسل بصوت مرتعش بأن يسليها الناس والموسيقى .

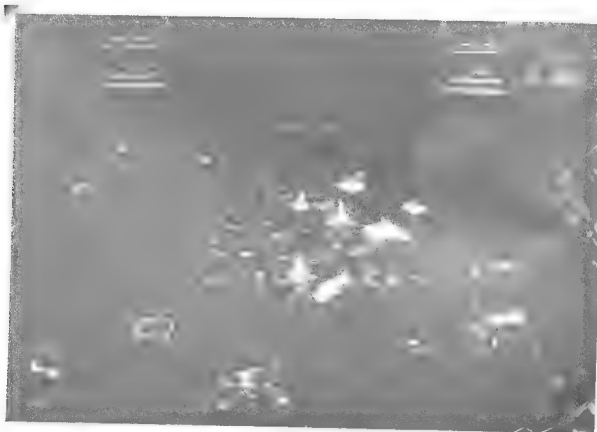
كيف يظل الشخص مستقلاً ويبقى محبوباً ؟ وكيف يوفق بين احتياجه للخصوصية واحتياجه للدفع الإنسانى ؟ وكيف يعيش المرء هذا التناقض الذاتى فى المسرح ؟

يقدم الابهار المرئى عن طريق فساتين النساء قديمة الطراز المتألقة المستوحاة من كل العصور ، وبذل الأعمال للرجال والصدريات ذات الأزرار . وتحت هذا السطح المقبول اجتماعياً ، يتحسس المسرح الراقص طريقه فى عالم عواطف متمرد وفى الوقت نفسه مربع ومعرض لخطر الأنهياد دائماً .

يتكرر ذكر العروض التى لا يمكن استكمالها بسبب الممثل أو المغنى أو العازف الأول غير الملائم . يتضمن المشهد الأخير من الفالسات تسجيلا لحفل فيلهلم باك

هاوس الموسيقى الأخير . فجأة يوقف عازف البيانو السوناتة ، ويعلن عن تغيير في البرنامج ، وأخيرا يؤدي Impromptu in Aflat لـ شوبرت . تجلس الفرقة حوله على مقاعدهم وهم يستمعون . لقد أصبحوا هم الجمهور .

من المحتمل وصول الفالسات للحدود المطلقة للمسرح . حيث تتولى مكانها في الأحداث الجارية التي يستمر مسرح فويرتال الراقص في تسجيلها مع كل عمل ، عاكساً ليس فقط الحالة الخارجية للعالم ، بل وضع الفرقة في إطار الأدوات الثقافية أيضا . إنه يجرب حدود تلك الأدوات وأدواته أيضا . ومع كل عرض جديد ، يسير مسرح فويرتال الراقص على حبل بهلواني مشدود ودائما يكون في تحد مع تهديده باستنزاف نفسه .













القرنفل Carnations

ظلت فرقة المسرح الراقص تبحث عن منظر مسرحي ملائم تعرض فيه أعمالها ، وقد حاولت بالأخص إيجاد منظر طبيعي في منطقة مجاورة . وقد نجحت بالفعل في تحويل خشبة المسرح إلى حقل واسع يمتلىء بمئات من زهر القرنفل ، محتشدة معاً ، وموحية بجو من السكون والراحة . ولاشك أن هذا المنظر يختلف كثيراً عن منظر العشب في عرض عام ١٩٨٠ .^(١)

مع ظهور باليه القرنفل Carnations ، تغير المحور الأساسي لأعمال بينا باوش Pina Bausch . وفي هذه الرقصة التي نحن بصدددها ، يدخل الراقص ، حاملاً مقعداً ثم يضعه ويجلس عليه ، ثم ينظر إلى جمهور المتفرجين . ويتبعه في ذلك سائر أعضاء الفرقة الواحد تلو الآخر ، واضعين مقاعدهم بطريقة معينة بحيث تكون على شكل حدوة حصان . وبعد ذلك نسمع ريتشارد تاوير Richard Tauber يغنى أغنية مبهجة على طريقة الأوبريت ، قائلاً : عندما يحكى لك الحظ أسطورة ، ستكون من السعداء ، وسترى العالم جميلاً . تنزل الفرقة ، ما إن تنتهى الأغنية ، من على المسرح ، وتسير بحرص شديد وسط القرنفل ، وتجه نحو الجمهور . تطلب الفرقة إلى بعض المتفرجين الخروج من أماكنهم والتقدم إليها وكأنها تريد أن تناقش معهم أموراً شخصية أو تقيم علاقات صداقة معهم . ولكن

* لا يظهر تاوير على الخشبة ، بل ما نسمعه هو صوته مسجلاً على شريط .

بعد برهة من الزمن ، نرى راقصة تقوم بترجمة أغنية الرجل الذى أحبه The Man I Love لصوفى توكير Sophie Tucker إلى لغة الإشارة التى يستخدمها الصم والبكم قبل أن تتحول كلمات الحب فى الأغنية إلى لغة الجسد الإيمائية لكى تساعد على فهم الكلمات المعبرة عن الحب .

تستحضر هذه الأغنية إلى أذهاننا ، كسامعين أو كمتفرجين ، صور الحب والإخلاص ، والسعادة الزوجية ، والحب المتبادل والعشق الأبدى ، وغيرها من الصور . ولا يخفى علينا أن هذا هو حلم فرقة فوبرتال Wuppertal المنشود والذى لم يتحقق بعد .

تبدأ الرقصة بشكل غير درامى ، وفى هدوء ، وينخرط فيها جمهور المتفرجين من اللحظة الأولى فى حميمية غير مألوفة فى المسرح ، وتتردد فيها كلمات مثل الحب ، والصداقة ، والسعادة ، وغيرها من الكلمات التى تعد كلمات مفتاحية فى هذه الرقصة ، مما يخلق جواً من السكون ، أقل توتراً وأكثر هدوءاً عما كانت عليه أعمال باوش السابقة .

تدور الفكرة المحورية ، كما يتضح لنا من برنامج العرض ، حول عبارة الحب قوى كالموت ؛ والغيرة قاسية كالقبر ، التى وردت فى سفر نشيد الأنشاد الذى يروى قصة النبى سليمان . ومن هنا يتضح أن الرقصة لا تركز كثيراً على المشاكل الدنيوية المتعلقة بسعادة الفرد بقدر تركيزها على قوة الحب الفائقة وغير المحدودة . يهدف عرض القرنفل إلى الوصول إلى يوطوبيا تفوق محن الحياة اليومية وشوائدها ، كما تستطيع مواجهة المشاكل الناتجة عن التواصل مع الآخرين دون عنف . يقوم الراقصون بتقديم عدد من الكليشيات العبثية والهزلية الدالة على الحب ، معبرين عن ذلك ببسط أيديهم تجاه الجمهور المتفرجين ، ومظهرين سعادتهم الفائرة وحيويتهم .

ولا تخلو هذه الرقصة ، على الرغم من ذلك ، من الخداع والإثارة والاستفزاز . بيد أنها لا تنطرق إلى التعبير عن متعة الانغماس الذاتى وإطلاق المرء العنان لأهوائه ورغباته . وفيها يقوم كلبان من الصنف الألزاس بحراسة حقل الورود الذى يعدو ويمرح فيه الراقصون ، رجالاً ونساء ، يلعبون ويرقصون فى الحديقة المحرمة . يشبه حقل القرنفل فردوس السعادة المفقود ، كما يشبه أيضاً فردوس الطفولة البريئة الذى تعد العودة إليه خطراً . وتعاذل المسافة بين عالم الأحلام

وعالم الواقع المسافة نفسها بين ما يمكن أن يكون ، ولكنه لا يكون بسبب الظروف المحيطة ، والأوضاع الراهنة .

وسط هذا الجو الطفولي البدائي ، تطرح باوش بعض الصور القائمة . مثال على ذلك صورة رجل وامرأة يجرفان الأرض بدلو صغير ، ويقوم كل منهما بالقاء رمال على رأس الآخر مثل الأطفال بطريقة تجعل المتفرج يشعر أنه يرى عملية دفن تتم بطريقة طفولية . يضاف إلى ذلك بعض الصور الغامضة مثل ظهور امرأة عارية الصدر عدة مرات على خشبة المسرح ، لا ترتدى شيئاً سوى سروال وتحمل آلة الأكورديون دون أن تعزف عليها . وتظل الراقصة صامتة لمدة طويلة ؛ ولكنها تبدأ قرب نهاية الرقصة في ترجمة جزء من أغنية تتحدث عن الفصول الأربعة ، إلى لغة الإشارة ؛ ثم تليها بقية الفرقة على أنغام أولى أعمال أرمسترونج . يتلو هذا المشهد جزءاً من قصة فرعية لم تتبلور بدرجة كافية .

تطرح الرقصة ، بالإضافة إلى ما سبق ، سؤالاً هاماً ، هو ، لماذا يصعب تحقيق السعادة أو الحفاظ عليها ؟ في الواقع ، ترجع الإجابة إلى مرحلة الطفولة . فقد اجتاز كل طفل أوقات استمتع فيها بالملاطفة والمعاملة الرقيقة ، وأوقات أخرى عانى فيها من القسوة والرفض من قبل الأبوين ، مما أسس لجميع المشاعر المشوشة التي يمر بها المرء فيما بعد . تجسم الرقصة هذه الفكرة عن طريق جعل سيدة تحاكي صوت طفل يئن ، ثم تحاكي دور الأبوين وهما ينهرانه ويأمرانه بصوت حاد أن يكف عن أنينه . أى أنهما يلبيان احتياج طفلها للملاطفة بصفهه . ونسمع بوضوح في هذا المشهد دقات قلب الطفل عالية ، ومتكررة عبر مكبر الصوت ، فالقلب هو وسيلة جيدة لقياس مشاعر الإنسان الداخلية ومعاناته . ويتخلل لعب الممثلين ورقصهم بعض إشارات الاجهاد أو الإثارة المصاحبة لتكشف مرحلة الطفولة أمامهم .

يلعب الراقصون في الحديقة كما كانوا يفعلون في طفولتهم حيث لم يكونوا أسعد حالاً ويقفزون مقلدين قفزة الأرنب حتى يطردوا من الحديقة لكن سرعان ما يعودون إليها ، وينشدون بشدة الاستمرار في هذه اللعبة الممتعة بالقدر نفسه الذي يصربه الكبار على كبتها . أى أن هناك صراع شديد بين الرغبة في اللعب وحب النظام . ولذلك يتجمع الراقصون في صف واحد ، ويحبون على الأربع ، ثم يقوم الرجال بالرقص مؤدين أدوار نساء تحت المنضدة . يقوم ثلاث رجال بتكوين

حلقة ، تترجم بصريا فى أسلوب حزين وكوميذى فى آن واحد، كلمات Three Graces Us ، شارحين بذلك أشكالا متنوعة من السلوك، للمتفرجين ولأنفسهم أيضاً ، بوسعهم اللجوء إليها فى حالة حدوث أى مشكلة . يقوم راقص آخر بأداء بعض الإيماءات التى تدل على وجود صراع ، كما تعبر عن المعاناة واليأس . ثم يشرح لنا الراقص من خلال هذه المحاكاة معانى هذه الأوضاع الجسمانية المألوفة . وتساعدنا رؤية هذه المحاكاه من بعد ، على إدراك كيف يمكن أن تصبح الجدية المبالغ فيها كوميديا ودرامية فى آن واحد ، وإلى أى مدى يصبح الشجار المرير مجرد مسألة نسبية . كما تكشف لنا هذه المحاكاه أيضاً عن الظلم الواقع فى ألعاب الأطفال . وذلك لأنهم بدلاً من أن ينتخبوا واحداً منهم ليكون القائد ، تقف المجموعة بأكملها ضد من يقوم بإرساء القواعد ويتزعم المجموعة . ومن هنا ، تهدف فرقة فوبرتال إلى استرداد البراءة المفقودة أو القدرة على التعبير عن المشاعر ب تلقائية ودون أى خوف .

يعتبر إسترخاء الجسد من إحدى العناصر الجوهرية للإحساس بالمتعة . ولذلك نرى جميع الراقصين فى هذه الرقصة ، يظهرون على مقدمة المسرح وعلى وجوههم إبتسامة خبيثة ، ثم يبدءون فى صب الماء من دلوين كبيرين من البلاستيك ، يناقشون فى تلك الأثناء ، شعورهم أثناء التبول ، وتسمع بعض ردود الأفعال عبر الميكروفون . كما يناقشون أيضاً موضوع الحب ، وشعور المرء عندما يقع فى الحب ، وبعض المواقف المثيرة فى هذا الصدد ، وكيفية تفاعل الجسد معها . وينتهى هذا الحديث عن الحقائق الجسدية برقصة يقوم فيها كل راقص بتشبيك يديه معاً ورفع إحد أصابعه فى حركة قد تكون مفهومة وغير مفهومة ، ويحركون جميعاً أيديهم فى حركة دائرية تتم عن الملاحظة .

ينطوى الحب على مشاعر مزبوجة ، وذلك لما فيه من عنف مصحوب بالحنان ، أو حنان عنيف . ففى إحدى المشاهد المطولة ، نرى إحد الراقصين راكعاً على ركبتيه فوق مقعد ، فى وضع نستطيع من خلاله أن نرى قدميه الخافيتين . ويقوم راقصون آخرون بدغدغة قدميه لمدة طويلة ، حتى يصبح فى حاله هستيريه رغم شعوره فى الوقت نفسه بعذاب مقموع . ومع أنه يرغب فى الصراخ فهو يحتفظ بتماسكه حيث يستمتع بالتعذيب .

أحياناً تطلق المشاعر من خلال العنف .

تصور لنا أحد مشاهد هذه الرقصة الكلاسيكية التي كان يستخدمها المسرح قديماً في تصوير مشاعر غير حقيقية . فنرى في هذا المشهد أحد الراقصين يقوم بتقطيع كميات كبيرة جداً من البصل ، ثم يدخل سائر الراقصين ، ويضعون البصل

على وجوههم ويفركونه إلى أن تحمر وجوههم تماماً وتسيل دموعهم ، فيظهرونها للجمهور . أما بذلك يتضح أن المسرح الراقص يهتم بالمشاعر الصادقة .

بيد أنه لا يأخذ الأمور بجدية أكثر من اللازم . فنرى مثلاً أمور Amor وهو يرتدى ثوباً قصيراً ضيقاً جداً ، حاملاً سهماً ورمحاً . وبالرغم من كونه رجلاً مشوهاً فإنه يظهر بمظهره هذا كمثال للحب . نلطنا ننظر إلى أنفسنا بتهكم مثله . ويصور لنا المشهد الأخير للرقصة فرقة فوبرتال أثناء إحتفالها باليوبيل الفضي ، وقد تجمعت لإلتقاط صورة جماعية وقد بدت على وجوه الراقصين تعبيرات جادة حزينة ، ويقف بينهم رجل في ثياب جدة ترتدى شعراً مستعاراً ، طويلاً ومائلاً بعض الشيء .

تستغرق الرقصة الأساسية خمسة عشر دقيقة ، بمصاحبة رباعية شوبيرت Schubert الوترية ، وتصور جميع المتناقضات المرتبطة بموضوع الحب ، وما يطرأ عليه من توتر وإنشقاق ، بطريقة مبالغ فيها .

يستلقي الراقصون جميعاً على شكل دائرة في سكون ، واضعين أيديهم في أيدي بعضهم البعض . ثم تقف سيدة ونقرأ بصوت مرتفع خطاباً أرسله لها والدها ، يمثل بكلمات وعبارات تعبر عن الاهتمام والحنان . وهنا يقف جميع الراقصين فجأة ، ويركضون إلى مقدمة المسرح باسطين أيديهم للمتفرجين كما لو كانوا يقدمون لهم الحب . ولكن البهجة التي تبرز تنتهي فوراً ، إذ يعود الراقصون إلى أماكنهم ، ويجلسون صفّاً واحداً على مقاعدهم ، ثم يهتزون إلى الأمام وإلى الخلف وعلى الجانبين ، ويركضون تجاه الجمهور وإلى الخلف وهم يرددون كلمات الحب ، ثم يكونون صفّاً مرة أخرى . وينشغل البهلوانات في تلك الأثناء بصنع مكعبين كبيرين من ورق الكرتون ، بينما تراقبهم سيده يبدو عليها الإنزعاج الشديد ، وتصرخ بصوت عالٍ وتتلعثم في الكلام ، وكأنها تحاول دفع خطرٍ ما يهددهم . وإذا يرتفع مستوى المكعبين ، يجد الراقصون صعوبة في وضع المقاعد في صف مستقيم ، إذ تتبعثر المقاعد هنا وهناك بسبب كومة الكرتون المرتفعة ، مما يؤدي

بدوره إلى تعقد الحركات وتداخلها معاً . ثم ينخرط الراقصون بعد ذلك فى عمل حركات دالة على النواح والتضرع . وبينما ينخرط البهلوانات فيما يقومون به من تجهيزات فى هدوء تام ، يندفع الراقصون هنا وهناك ونرى السيدة التى بدى عليها الإنزعاج ، وهى لا تزال تصرخ ، تجرى هنا وهناك فى قلق شديد ومتزايد ، تستجدى المساعدة ، ولكن دون جدوى . فلم يحرك صراخ السيدة الراقصين ولم يصرفهم عن إكمال طقوس النوح والتضرع والاهتزاز . يصل البهلوانات أخيراً إلى المستوى الذى سوف يقفزون منه ، فتشتت الفرقة للتو فى أرجاء المكان ، ولكنهم يتجمعون ثانية ، وقد قلت حركاتهم المعبرة عن الحزن وصارت أبطأ ، فى حين أن صراخ السيدة يتصاعد رويداً رويداً إلى أن يصل إلى حالة هستيرية . يقفز البهلوانات من ارتفاع عال ، على أن أكوام الكرتون والصناديق تتلقاهم فى أسفل .

وهنا - وعلى عكس توقعنا - يوشك التوتر الذى كاد يصل إلى قمته أن يتلاشى فيتفرق صف الراقصين فى تمرد . ويقوم أحدهم مثلاً بالتشقلب فى الهواء ، ويقوم آخر ، فى ثوب سهرة طويل ، بأداء رقصة كلاسيكية تحت إلحاح الفرقة . وإذا تنحلى عنه الفرقة ، يصرخ هذا الأخير فى الجمهور قائلاً : هلا أردتم أن تروا شيئاً ؟ ، ثم يقوم فى تخالز ودون حماس بأداء تمرينات من الباليه الكلاسيك .

وتستمد فرقة فوبرتال للمسرح الراقص قوتها التعبيرية من مصادر أخرى ، غير الفقرات الدرامية الخاصة بالسيرك .

يظهر الآن على خشبة ، راقص مرتدياً حلة سهرة ، ويتحدث بلهجة حادة طالباً من الراقص الذى مازالت أنفاسه تتقطع إذ هو فى ثوبه الطويل : أعطنى جواز سفرك من فضلك ! ، ثم يأمره دون أن ينظر إليه ارتدى ملابس مناسبة . وينبقي تدريجياً فى هدوء مخيف من هذا التصرف مشهد تحكمى إستبدادى ، حيث يطلب من رجل آخر أن يبرز جواز سفره ، وأن يتجه إلى المكان الذى يشار إليه لخلع ببطالونه . وتنضم إليهم فى ذلك الحين سيدة ، يطلب منها أن تبرز بطاقة إثبات شخصيتها ، وأن تجلس بثوبها الطويل على كتف الرجل ، مكونان بذلك شكل خثى* غريب hermophrodite figure تظهر فيها سيقان الرجل فى جوارب نايلون . ويكون الراقص فى تلك الأثناء ، قد استبدل ملابسه - بناءً على تعليمات الضابط - وارتدى بذلة بدلاً من الثوب ، ثم يطلب منه الضابط أن يقلد

* يستخدم هذا اللفظ للإشارة إلى كائن له كلا عضوى التناسل معاً . (المترجم)

معزة ويصدر أصوات كلب وبيغاء وضفدع فيستجيب بجدية لتعليماته الساخرة من جديد .

وأمام مثل هذه الفئحة من المسؤولين ، عديمة الحس والمشاعر ، لا ندري ماذا نقول ، ولانجد كلمات تعبر عما نشعر به . وبينما يحتم علينا الواقع أن نحترم ما يفرض علينا من تعليمات ، يتيح لنا المسرح فرصة التعبير الحر ، مما يجعل المسرح عرضة للهجوم المستمر من العالم الخارجى . ومن هنا يلتقى كل من العالمين ، العالم الخارجى وعالم المسرح . ويصبح لرفض الأوامر التى تملئها المظاهر الخارجية الجذابة هدفا واضحا ، مما يجعل البلاغة الكلاسيكية تلقى بقوة الكبرياء فى بنية واحدة .

لكن باوش تحوّل من هذه المشاهد أيضا، فالهدوء القهرى تقتحمه موسيقى برازيلية عسكرية. تظهر الفرقة فى شكل صف كورس ترتدى فيه النساء ثياباً طويلة، بينما يرتدى الرجال بذل سهرة، ويثيرون صفاً واحداً فى بطء مخيف إلى الأمام، ويزيحون أيديهم اليسرى باليمينى كما يزيحون البهلوانات إلى الأمام وهم لا يزالون على الخشبة يصطلعون الشجار .

إن المسرح لعبة جادة وخطيرة، فهو أمر حياة أو موت. والرغبات التى يتعامل معها المسرح الراقص مطروحة للنقاش اللامحدود .

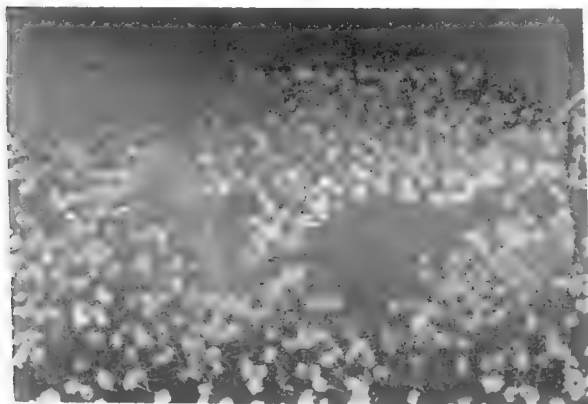
يكمل الراقصون مسيرتهم إلى أن يصلوا إلى مقدمة الخشبة، وينحنون للجمهور، ثم يغرقون جميعاً فى مجاملات مثيرة للشفقة، ويتحول الإصرار الشديد الذى كان يعد بإتخاذ ما إلى إحتفالية جلييلة حيث يقدر الراقصون على مشاهد حركية بالاشتراك مع البهلوانات ، الذين يشرعون فى الحال فى أداء ألعبيهم بمجرد أن يمسهم أحد، وكأن هذا هو رد الفعل الطبيعى للمس، يقوم الراقص الذى يؤدى دور كلب، فى تلك الأثناء، بالطوف هنا وهناك فى أرجاء المسرح ، ومن مشهد إلى آخر. وهكذا نرى أن رد الفعل الإضطرابى قد أصبح بمثابة طببعة ثانية لدى الراقصين .

تخلو خشبة المسرح تدريجيا، ثم يقوم أحد الراقصين، بجعل راقص آخر يحل محلهم ويترك هو المسرح وهو يقول: سأكون فى المطعم ، إذا احتاجنى أحد. ولكنه يظهر ثانية بعد برهة قصيرة ، ومعه راقصة أخرى، يقدمها للجمهور، ويقول بلهجة حادة : أنها فتاة نصرية ، وسوف تكمل الآن. وأثق أنكم تستمتعون أكثر

معها، كما سأستمع أنا أيضا! على أنه بعد أن ينتهى من عبارته، يترك الاثنان المسرح فى الحال. ثم يظهر ثانية، ويشرح للجمهور فى غضب شديد أن الفناء أبت الظهور على خشبة .

يظهر نوع من الفوضى المحسوبة بدقة على المسرح أو نوع من التداخل المسرح تحتك فيه مختلف المستويات بعضها ببعض . وتصطدم بمبادئ النظام والترتيب الصارمة لفقدان الاتجاه . يركض الراقصون فى هذا المشهد فى إرجاء المسرح عشوائيا وفقاً لتصميم الرقصة ، وكأنهم يبحثون عن مكان ملائم للرقص وسالم غير المكان الذين يقفون فيه . وهى لحظات تبت شعوراً بعدم الارتياح ، حتى يصل الراقصون إلى حالة هلع شديدة ، وتنتابهم حالات هستيرية متكررة . تؤثر بدورها على جمهور المتفرجين ، فيخرجون من المسرح فى حالة من الارتباك والقلق واليقظة والتأهب وهم يمارسون حياتهم اليومية وهنا نرى أن عناصر الواقع المدمرة تقتحم التأملات عن المسرح ، ولحظات المرح الرائعة . فبينما نرى فى العالم الخارجى أشياء تتنافر وتخرج عن النظام المرسوم لها ، نراها تجتمع معاً فى نظام واحد فى مسرح باوش ، مما يظهر ما بها من تناقضات بطريقة جلية . وهى أشياء تفرض نفسها على الواقع وتسمح للمكونات المتنافرة أن تتفاعل معاً ، وكأنها رقصة على البركان . على أنه مما لاشك فيه ، أن التعرض لهذه الطاقات والقوات المختلفة يؤدى إلى استثارة الواقع إلى حد أبعد من مدى أدراكنا .

تنتهى الرقصة ، ومع إنتهائها ، يداس حقل القرنفل ويفسد . على أن المحاولات والمساعى المبذولة لتحقيق السعادة لا تضئع هباء ، بل تظهر بصماتها .







صرخة سمعت فوق الجبل

A Cry was heard on the mountain

شيء ينمو بانتظام ولم يعد من الممكن إيقافه - مغيراً تصور ما -
مشيراً إلى الموت والرغبة - جاعلاً من الشيء الضعيف شيئاً إيجابياً - مهمة قبل
العاصفة - كل شيء سيكون على ما يرام - حاجة ملحة بأن تشعر بأى شيء بأى
ثمن - رغبة فى تحريك الجبال دليلاً على تحسن الأمور - شيء مكسور وأخر
كامل . كانت هذه بعض الأفكار والكلمات المفتحية والقيمات والتساؤلات التى
تحركت بها فرقة فريرتال من جديد للبحث عن مقطوعة جديدة للمسرح الراقص
وللبحث مباشرة عن مواجهة مع ظواهر الواقع . تهدف جميع هذه التساؤلات التى
تطرحها الفرقة إلى عرض خبرات الراقصين ومصمم رقصاتهم ، سواء الخاصة
أوالعامة منها - فى الإطار الذى تعد فيه هذه الخبرات بمثابة مادة أصلية تحويها
أجسادهم ، مثلها مثل الخبرة بالتاريخ ، ومثل مخزون أثار الحياة اليومية حيث
تتسم أعمال بينا باوش بجاهل التفسيرات المسبقة .

تعرض جميع القيمات والموضوعات التى تتناولها الفرقة وضدها ، فى كتالوج
يعد قبل بدء التدريبات ، ثم تنسق هذه الموضوعات معاً وفقاً لقوانين التأليف
الموسيقى الحر ، وليس وفقاً للنظرة المنطقية . ضمن هذه الموضوعات أشكال
محاصرة (الذات) القهرية ، وشدة التمسك والإيمان الوطيد بالشقاء (الذاتى) .

ومن الملاحظ أن باوش كانت تعطى عناوين طويلة جداً لمعظم أعمالها ،
وتضع عنواناً مثل ذو اللحية الزرقاء - أثناء استماعه إلى شريط مسجل لأوبرا بيللا

باتتوك قلعة الدوق ذى اللحية الزرقاء * أو أخذها من يديها وقادها إلى داخل القلعة وتبعهما الآخرون . ** على أنه كان يشار إلى هذه الأعمال ببعض الكلمات المختصرة ، تعرف القارىء أو المستمع العمل المراد ذكره . يضاف إلى هذين العاملين ، عمل آخر ظهر عام ١٩٨٣ / ١٩٨٤ فى فوبرتال ، تحت عنوان طويل أيضاً صرخة سمعت فوق الجبل ، ولكنه ، بخلاف العاملين السابقين ، لم يشار إليه بكلمات مختصرة وهذا العنوان مستوحى من عمل لهابيريش شوتز بعنوان عاطفة القديس ماثيو المأخوذ بدوره عن الاصحاح الثانى لانجيل من الايه ١٨ نواح وبكاء وعويل كثير . راشيل تبكى على أولادها ولا تريد أن تتعزى لأنهم ليسوا بموجودين . وقد أخذ جزء من هذه العبارة عنواناً للعمل أى من الفقرة التى تتحدث عن قتل الأطفال من الذكور كما أمر الملك هيروودس على أن باوش لا تستخدم ذلك كإقتباس دينى ، بل تستخدمه بإعتباره يذخر بكارثة سببها وطبيعتها غير محددتين كما يبدو فى العنوان ومنذ البداية ، يحمل هذا العمل شعوراً من القلق والرعب اللذين لا أساس لهما فى مواجهة خطر مجهول أشير إليه من قبل فى عرض أرين Arien ١٩٨٠ ، وكذلك فى متابعة شوبريت الطويلة التى وردت فى عرض القرنفل .

يُقدّم هذا العرض على خشبة المسرح بعد أن تفتح حتى جدرانها غير القابلة للإشتعال الملتصقة من الخلف بحائط أسود مصنوع من الحديد ، ومنحدر بعض الشيء للخلف . تغطى أرض الخشبة بطبقة طينية سميكة ، تجعل السير أو الركوض عليها أمراً صعباً ، وتبرز أثار حركة الراقصين ، كما هو الحال فى عرض طقس الربيع Rite of Spring حيث نجد حلبة باردة وفارغة ، ثم يظهر الراقصون على خشبة المسرح ، حيث النساء فى ثياب بسيطة ، من طراز الأربعينات من هذا القرن ، والرجال فى سراويل داكنة اللون ، وقمصان بيضاء أو رمادية اللون حيث يغلب على المشهد الدرجات الداكنة من الألوان .

يسير الراقصون بخطوات سريعة وقصيرة بجانب الحائط عبر صالة الحضور متحسسين طريقهم فى حذر شديد . محاولين بذلك التستر والإختباء من الخطر المجهول الذى يهددهم ، دون أن تعزف أى موسيقى خلال المشهد كله ، بل بالاحرى يسمع وقع أقدام الراقصين بوضوح شديد ، كما تسمع لحظات الصمت

* ظهر هذا العمل عام ١٩٧٧ .

** بدأ هذا المشروع المستوحى من ماكبت عام ١٩٧٨ .

الرهيب حينما يتردد الراقصون فى خطواتهم ثم يسرعون بها على إيقاع أنفاسهم المتلاحقة حتى يختفون فى النهاية . يفسر هذا المشهد إحدى العبارات المفتاحية لهذا العمل ، والتي ذكرتها فى أول حديثي - شىء ينمو بانتظام ولم يعد من الممكن إيقافه .

يتقدم أحد الراقصين ، إلى مقدمة خشبة ، مرتديا لباس سباحة قديم الطراز أحمر اللون وغطاء رأس يتناسب مع لون اللباس ، ونظارة شمسية ، وقفازاً مطاطاً ، زهرى اللون ، واضعاً حول رأسه شريط أحمر اللون ، صاغطاً على أنفه ، وعلى وجهه علامات عدم الاكتراث بحالة الرهبة العامة .

فى هدوء متعمد ، يلزع الراقص عن لباسه بالونات حمراء اللون ، ننفضها ويستمر فى نفخها إلى أن تفرقع ، محاولاً بذلك التلاعب بتوتر الجمهور ويتوقعاته مثل القدر الذى لا يمكن زعزعته . لكنه يشع أيضاً شعوراً بالإغتراب ، فشعوره الصامت الثابت بنفسه يؤثر الجمهور ويضايقه .

ينضم إليه بعد برهة من الزمن راقصان آخران ، يجلس أحدهما على مقعد أحضره معه عند دخوله ، بينما يظل الآخر واقفاً بجانبه ، وكأنه يقوم بحمايته . يراقب الراقصان ما يحدث كبرهة من الزمن ، إلى أن يعطيا بالونة منفوخة ، فيقوم إحدهما ببطء وحرص بوزن رأس الآخر على هذه البالونة وكأنه يريد أن يعرف الوزن الذى يمكن أن تحمله البالونة والهواء المأسور داخلها . يستمر الراقص الذى يشبه الأنماط البيكيتية فى لباس البحر ودون أن يتأثر بما حوله فى نفخ البالون بينما يترك الرجلان الآخران خشبة المسرح فى هدوء .

تدخل على المسرح سيدة ، تقوم بفرقة بالونة بسيجارة موقدة ، ثم تركض خائفة بعيداً إلى أقصى ركن فى خشبة المسرح وتضم أنفها ، فزعاً من الصوت الصادر . وهنا فقط تبدأ الموسيقى فى العزف حيث تغنى بيلي هوليداي Billie Holiday بصوتها الرفيع المقدر بالدخان ، أغنية فواكه غريبة Strange Fruits . يعود الراقصان ثانية إلى المسرح ، ويحاول إحدهما أن يضجع الآخر على البالونات ، ولكنها لا تحمله . وما أن يخرج الراقصان من المسرح ، يقوم الراقص ذو لباس البحر بفرقة بعض البالونات بقدميه متعمداً بغيظ وعنف شديد .

يدخل بعد ذلك راقصان آخران حاملان امرأة مستلقية على ذراعيهما فى وضع أفقى وتقوم هذه السيدة بتسليق الحائط أفقياً بينما تغنى بيلي هوليداي أغنية

عد يا حبيبي Lover Come Back . ثم يأخذ الراقص ذو لباس البحر قوى البنيان المرأة من الراقصين ويحملها بمفرده على يديه إلى أعلى ، فوق مستوى رأسه مقتنعا بقوته . تستمر المرأة في تلك الأثناء في تحريك قدميها وكأنها لا تزال تتسلق الحائط ، على أنها تكون شاردة الذهن تماماً . يطرح هذا المشهد سؤالاً يصعب الإجابة عليه : هل الرجال هم الأقوياء ، أم النساء هم الضعيفات ؟

وهنا نتذكر أن إحدى سمات مسرح فويرتال الراقص أن يطرح أسئلة معقدة في صياغتها ، يصعب الإجابة عليها بسهولة .

تظهر شخصية مضادة للرجل الرائق بنفسه في شكل شخصية ذكورية أخرى تظهر وتختفي خلال العرض كما لو كانت النصف الآخر الذى لا حول له ولا قوة وتبدو هذه الشخصية أحياناً في صورة وحش طفولى ، وأحياناً في صورة أهدب يعرج مثل أهدب نوتردام ، وغيرهما من الصور وحتى عندما تشترك بقية الفرقة في الرقص والمرح على موسيقى الروك أند رول ، يظل هذا الراقص واقفاً جانباً ، محاولاً يخلل شديد أن يشترك في هذه البهجة العامة ولكن دون جدوى . ومن هنا فهو يجسد الجانب الخفى المكبوت من الثقة الذكورية بالنفس .

وتعتبر هاتان الشخصيتان شخصيتان رئيسيتان في هذا العرض بل مفتاحاً لفهمه حيث تبدو بينا باوش من خلالهما كما لو كانت تسير على حبل مشدود بين عالم الحلم من ناحية والواقع من ناحية أخرى وبخلاف غيره من الأعمال يعطى هذا العرض انطباعاً بكونه تجميعاً لعدة إستحياءات على نطاق واسع ويستمد إشارات الجسد وحركاته فيه من مخزون حضارة ما عريقة ، تكونت من عدة عناصر متباعدة بغض النظر عن الزمن والجنسية منها فلسفة الجسد التى تعبر عن السعادة المفقودة التى نلمسها فى إحساسنا بالضيق والخوف ، والتى تستمد مفرداتها من ثقافات شتى مما يعطى صورة الجسد المتحرك قوة طقسية بل ويدائية تنطوى فيما يبدو على السعى إلى نفي الزمن .

يعكس عنصر التذكر فى هذا العمل صور الحاضر لا الماضى ، ويظهر ذلك بطريقة أوضح مما تفعل الدراما السياسية ، إذ تستعير مادتها من مخزون جمعى من الصور المفقودة . تستمد تطلعات الجسد وطموحاته المحبطة - الذى يدل إحباطها على تاريخ الجسد فى اللاوعى - من الماضى الحافز لإشباع هذه التطلعات فى الحاضر على أن هذا الإحياج يتراكم مثل جبل من الديون ، يطالب

الحاضر بتسديده (١) . ومن هنا فأعمال باوش تعبر عن الإحتياج الراهن ، ومأورا هذا الإحتياج من تطلعات . أى أنها تحاول بكل طاقتها ويكل ما فى وسعها حل المعادلة المفقودة أو ربما المنسية للسعادة . يكشف هذا البحث عن وجود لغة عالمية للتعبير عن الحرمان تقع بين الحلم والواقع أو فى مفتاح توازنهما .

يستمر إحساس الصرامة الذى بدأ مع العرض . ويقوم الشكل الإخراجى على قطعات سريعة تنقل المشاهد بخلاف ما حدث فى أعمال سابقة من تدخل وعدم فصل بين مراحل العرض ، مما يبرز التباين بين المشاهد الفردية والمشاهد الجماعية بطريقة أوضح . يسمع فى النصف الأول من العرض مارش الرهبان العسكرى War March of The Priests للمؤلف الموسيقى الألمانى مندلسون ، عبر مكبر الصوت ، مما يجعل الفرقة تتجمع بأكملها على المسرح . ويجرى الراقصون هنا وهناك فى حالة من الفوضى ، ثم يكونون مجموعات ، ويقومون بمحاصرة راقص وراقصة وإحاطتهما وإجبارهما على تقبيل بعضهما البعض فى قسوة . لذلك ، فقد تحول جو الرهبة الذى رأيناه فى بداية العرض إلى هستيريا . على أن هذه الفوضى سرعان ما تروض فى تشكيلات تجديف يستخدم فيها الراقصون مجاديف خيالية بكل قوتهم ، كما لو كانت هذه فرصتهم الوحيدة للهروب من أرض معركة العواطف غير المرونة والمشاركة القاسية . وبذلك يخرج جميع الراقصين ، ولا يتبقى على المسرح سوى راقصة واحدة ، تقف مضطربة ، كالسمكة خارج الماء . وهنا يدخل راقصان آخران لمساعدتها . وهما يتحركان على مرتبة . ثم نرى الراقص والراقصة وقد أحيطا ثانية . وفجأة ، ودون إنذار يتحد الرجال معا فى جبهة المعركة . ويضرب أحد الرجال الآخر بأمرأة ترقد على يديه بلا حراك بينما يظن الآخر أن هذا التعامل هو الذى يؤدى إلى مواقف كوارثية ماثلة ويستمر العراك إلى أن تتوقف الموسيقى . وما أن تنتهى الموسيقى ، حتى يذوب المشهد تماما . وكأن شيئا لم يحدث . تعزف الآن موسيقى هادئة ، هى موسيقى للملكة مارى لبورسيل * Purcell؛ لتقديم سيدة فى ثوب ملون على المسرح ، تبتسم للجمهور ، ثم تضغط بمؤخرتها على الحائط ، وتقف على يديها بكبرياء طفولى ، وتستحث بها حب الجماهير وتقديرهم .

* مؤلف موسيقى إنجليزى وصايف أرغن ، عاش من ١٦٥٩ - ١٦٩٥ . (المترجم)

أمام كل هذه الأصوات المدمرة والمقتمحة العرض كما لو كانت تأثراً اجتماعياً قديماً ، تضع بينا باوش أنشطة الأفراد والثنائيات المعبرة عن الإصرار الهادئ والبراءة الأملية . وهنا تدخل سيدتان ترتديان ثياب فتيات صغيرات ، تبسمان للجمهور ، ثم تبدآن فى عمل شقلمبة جانبية عدة مرات وهما ممسكتان كل منهما يد الأخرى ، بروح لعب مركزة وهادئة ، ودون أن تقلت يد إحداهما من الأخرى . وهى صورة مؤثرة بسيطة للوحدة والتقارب فى مقابل ما رأينا من آليات إجبار من قبل . كما يعبر هذا المشهد أيضا عن الصراحة الطفولية والتلقائية من خلال أداء جاد بسيط .

على أن هذا الإنسجام الأخرى سرعان ما يتغير عندما يركض رجل عبر القاعة حتى يصل إلى خشبة المسرح ، ويصعد إليها ويستند فى الركوض فى شكل دائرى ، ثم يخفى ، ثم يظهر ثانية ويكمل الجرى ، وهو يغنى بأنفاس مقطعة ، أغنية قديمة بلغة يستخدمها اليهود الألمان فى العصور الوسطى (كما يستغل فى الوقت نفسه جميع إمكانات المكان المسرحى ^(٢)) التى يوفرها مسرح فرقة فويرتال وتتطابق الحرية مع كلمات الأغنية كأبسط ما يكون) . وفى هذا المشهد نشعر أن لحظات السعادة القصيرة المغذية للأمال الكبيرة مهددة ومعرضة للخطر دائما .

يلى هذا المشهد ، مشهد واقعى حالم ، يبدأ بعزف مرثية روسية عزفاً منفرداً على الكمان . ثم يظهر على المسرح رجل طويل القامة ، يرتدى مايوه رقص من القطيفة السوداء يغطى ساقيه ؛ تصحبه سيدة قصيرة القامة ، ترتدى ثوباً أسود اللون ، وتنحلى فى مشيتها ، وهى تسير وراءه ، وكأنها فى مشيتها هذه صدى للرقصة . يوجه الرجل حديثه لأحد الحاضرين فى حساسية ويقول : هل تضحك على ؟ لماذا تنظر إلى هكذا ؟ كما لوكانت مواجهة الضعف هى إحدى وسائل خرق دائرة الرهبة المفرغة . مما يجعله أقل عرضه للابتزاز بسبب خوفه المجهول . كما أن الكشف عن عدم الحماية ، يعد قوه ، تضاعف مقاومته . يأخذ التهديد المشار إليه هنا شكلاً مادياً فى فكرة الصيد التى كشف عنها من قبل فى عرض فالسات Waltzes وفى العمل الذى نحن بصده الآن ، تلعب الكلمة المنطوقة دوراً أساسياً ويكون لها أهمية قصوى فى جزء كبير من العمل ، بخلاف سائر أجزائه . فيصل إلى مسامعنا صوت مسجل - دون أن نرى المتحدث أماناً على المسرح - يقدم شرحاً تفصيلياً لفن صيد الثعالب ، بما فيه تقليد للصرخات التى تصدرها الفريسة أثناء صيدها . وتقف الفرقة نفسها فى تلك الأثناء صفّاً واحداً بجوار

الحائط ، محاولة تقليد هذه الصرخات نفسها فى رهبة . يؤدى هذا عادة إلى تأثير كوميدى ، لكن سرعان ما يتغير إلى ضده عندما يقوم الصوت المسجل بتقليد أغنية أغنية موت أرنب برى فى خوف شديد ، بطريقة مقنعة جداً . ولا تختلف معاملة البشر بعضهم لبعض كثيراً عن هذه الصورة .

تجلس النساء فى هذا المشهد صفّاً واحداً على الأرض بجوار بعضهن البعض كما لو كن سيخلدن إلى النوم . يدخل فى تلك الأثناء رجل يقوم بدفعهن إما ليهزهن أو محاولاً إيقاظهن . ولكن سرعان ما يدخل رجل آخر ، ينادى على إحدى السيدات ، يلكمها فى أذنها ، ثم يدفع تفاحه فى فمها بعنف ، ويجذبها أمامه .

ثم يظهر ثالث ، يقوم برفس هؤلاء النساء بقدميه ، ويضربهن ، مفرقاً ومشتتاً إياهن فى أرجاء المكان . والأكثر من ذلك أنه يستمر فى تصرفه هذا ، أبياً أن يتركهن وشأنهن ، ما لم تدعونه العم . تأبى النساء بدورهن تلبية طلبه ، فيجبن الرجل ويصرخ فى غضبه ، أمراً بإزاحة الدماء ، وحرق الأطفال . وهذا نساءل عن سبب غيظ الرجل ، فهل نبع غيظه وهجومه على النساء من مجرد غيظه من هدوئهن وبراءتهن ، وترباطهن معاً الذى لا ينتمى إلى هذا العالم ؟ ومن هنا يصبح لدينا عالمان منقسمان ، غير واقعيان ، عالم الرجال بما فيه من غضب أعمى من اليأس ، وعالم النساء بما فيه من سبات حالم وقدرات كامنة ؛ يولدان نوعاً من التوتر ناتجاً عن العلاقة يفرغ فى صورة عنف الأقوى .

تحول خدعة بسيطة هذه الساحة البدائية إلى منظر طبيعى جميل وتتلخص فى تغطية الساحة المغطاة بالطين بأكملها بضباب كثيف ، حيث تجتمع الفرقة لأداء رقصة على إيقاعات موسيقى البامبيت لموليجان Mulligan وهودجس Hodges ؛ فى صعوبة تصل إلى درجة التعذيب والإشباع . بينما تقف سيدة فى سروالها اللحتى - حيث يدفع ثوبها - فى مقدمة خشبة المسرح ، تشد شعر رأسها وتصرخ . وفى التو يفتح الستار ويسدل ، ويختفى الضباب ، ولكن لا يؤثر هذا بتاتاً على الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح ، فتستمر دون توقف أو أى تأثير بالتقنيات المسرحية . وفى النهاية يخلى الممثلون الخشبة وهم يسعلون . خلال الضباب تسمع أصوات محادثات هادئة وأنشطة فردية . ثم يظهر راقص على الخشبة ، جاذباً خلفه امرأة تغنى بصوت عالٍ ، وكأنها تحاول التغلب على خوف يلاحقها وكأنها

تتحدى شيئاً ما . ونرى سيدة تقف بمفردها فى منتصف خشبة المسرح طويلاً ثم يقترب منها رجل ويقبل فيها بحنان شديد ، ولكنها لا تتجاوب معه ، فيخرج خائب الأمل . ثم يدخل رجل آخر ، يقوم بتلوين شعر هذه السيدة إلى أن يبيض ، ونراها أمام أعيننا ، وكأنها تتقدم تدريجياً فى السن . وهنا يسمع كورال . هاينريش شوتز Heinrich Schutz ويدخل الراقص الذى كان فى أول العرض ، يرتدى رداء السباحة ، مرتدياً الآن بنطلوناً أسود وقميصاً أبيض اللون ليعلن وقت الاستراحة . وبذلك ينتهى الجزء الأول للعرض .

يبدأ الجزء الثانى ، ولا تزال السيدة تقف فى المكان نفسه دون حراك ، فحينما يظل المرء ثابتاً بلا حركة فى مكان واحد مدة طويلة يتضاعف الإحساس بالزمن . كما أن تقلص التنسيلة يزيد المال والإحساس الملموس بالوقت .

فى الجزء الثانى من العرض ، والذى يضافى النصف الأول فى طوله ، يتضح مفهومان تداخلان فى البداية . وبينما تتلاشى تدريجياً وحدة الفرقة وتضافرهما ، ويسودها نوع من الانقسام ، يبدل أعضاء الفرقة مساح فريدة وثلاثية لتحقيق التضافر والوحدة . فى هذا المشهد ، يدخل راقصان على المسرح ، أحدهما يقود الآخر ، كما يقاد الأعمى ؛ باسطاً إليه يده ، وإضعافاً فيها بعض الأشياء . ويبعد على هذا الرفيق ، الذى يبدو كالأعمى ، أنه كالذى يريد أن يبلى جسراً نحو مسافة شاسعة وفى حاجة إلى من يعاونه . ولذلك تراه يمد يده للإمساك بشئ ويحرك يده كأنه يتحسس ليجد ما يريده ، وما أن تلمس يده أحد . بعد ذلك ، تتوقف حركة التحسس وتبدو عليه السعادة والرضا . وهنا تبدأ رقصة هذا الجزء بينما الإيماءات المجهضة تفقد سيطرة الطاقة الجسدية ويتوصل الإثنان إلى رقصة صغيرة فى مواجهة الجمهور ، ثم يديران ظهريهما له ، ويكتشفان حركات بسيطة ، بينما يغنى فريد أستير Fred Astaire أغنية ربما أحبك أكثر مما يجب Maybe I Love You Too Much . فى هذا المشهد أيضاً ، يقف راقص وراقصة كل فى مواجهة الآخر ، ويحاول الراقص أن يلمس الراقصة ، ولكنها تتراجع للخلف فى خوف ؛ فنراه بعد خيبة أمله يلمس فى جسده ، نفس المكان الذى كان يريد أن يلمسه فى جسد الراقصة . كما نرى على الخشبة ، سيدة تضع يدها حول عنقها ، وتحركها على ذراعها وتحسسها وتحاول أن تخنق نفسها ، ثم تتمايل وكأنها نائمة ، ثم تحرك أصبعها ، وتتابع حركته وكأنها تقيس الاتجاهات فى الفضاء . ونرى كذلك امرأة ترتدى ثوباً من قماش حريرى لامع ، أحمر اللون ، ترقص بمفردها ،

بينما يتبعها رجل يغوص بالكامل داخل كومة أوراق وهما يمثلان نموذجي الراقصة ولاعب الأكروبات المختلفين والمنفصلين لكنهما يكونا ثنائيا واحداً . ثم يدخل الضرير ثانية ويقوده رفيقه إلى الخشبة ، ويحضر إليه امرأة ترتدى ثوب سهرة ، زهرى اللون ليبرح جسده المتعب بضمها ولمسها . تغنى هذه المرأة لهذا الضرير أغنية تتحدث عن ألمانيا العظيمة واليابان الصغيرة ، وتحكى قصة بحار وفناء جيشا يابانية ، تنتهى نهاية سعيدة ؛ ونراها طوال هذه المدة يقومان بقرص وعرض بعضهما البعض .

يحدث أخيراً توازن فى الشهوة الجنسية ، بين الرغبة الشديدة فى الاستحواذ على الآخر ، وبين المحاولات الرقيقة لتحقيق اتصال جسدى . فالحب ، كالجوع الذى لا يشبع أبداً . ويجد البحث أخيراً رفيقاً يشاركه إكتشافه وأشواقه .

يسفر هذا المشهد ، بما فيه من علاقات حميمة عن تكوين مجموعات من المشاهد الدقيقة البسيطة ، يقوم فيها الراقصون بعمل حركة كلاسيكية راقية معينة تودى إلى تغيير الفتامة والكآبة . ويسمع كذلك كاروزو Caruso ينغى بمفرده لحناً قديماً ، مما يحول المساحة بأكملها إلى فناء متوهج بالرغبات . ثم يقوم الراقصون بعد برهة من الزمن ، بتغطية نصف خشبة المسرح بأغصان شجر الصنوبر ونبات الشوح . وتقوم راقصة وسط هذه الغابة التى قطعت أشجارها وطرحتها ، بالتشقلب ، وتقوم أخرى بعمل سرير من ملءة وأوسدة ، وتنادى حتى يأتى أحد ويشاركها الفراش ، ولكن أحداً لم يأت ، أو ربما ليس بموجود . يسمع لوزين بوير Lucienne Boyer فى تلك الأثناء وهو يغنى أغنية حدثنى عن الحب Parlez - moi d'amour . وما أن تنتهى الموسيقى ، تنقل الأغصان ، وتجمع جميعها من على المسرح .

يتلاشى تأثير قانون المجموعة تدريجياً ، وتحول خشبة المسرح مرة أخرى إلى منظر طبيعى معكّر ، يغطيه الضباب . وتحول حركات الأيدي والأصابع التى يقوم بها الراقصون إلى رقصة معينة . وتلتف الراقصة ذات الرداء الزهرى اللون بعصاية على جسدها كله ، مما يوحي بأنها تحولت إلى شكل محنط ، لا يتحرك كمومياء . ويتجمع الراقصون معاً فى التولاداء رقصة قومية بولندية ، أملاً فى أن ينفصوا عن أنفسهم أحمالهم وهمومهم . ثم يحضر قارب بسرعة البرق للمشاهد ، ويفتح الستار ويغلق عدة مرات كما لو كان الأمر خرج من أيدي المسرح . ويقف الراقصون فى مجموعات ، وكأنهم فى حفل كوكيتيل ؛ ويقوم راقص بفتح صدره وإبرازه بفخر للجميع ، وتقف راقصة فى دلو ماء وتصرخ ؛

ويحاول آخر بناء طيلة آدمية من مؤخرات الراقصين ويعزف عليها . ويوحى
المشهد بأكمله بأن الأمسية ستتحول إلى فوضى . ولكن فجأة يعود التحكم مرة
أخرى حينما تبرز إشارات جسدية تعيد العرض إلى ما كان عليه من نظام .

بعد ذلك يدخل فريق أوركستراالى ، يتألف من مجموعة من الرجال كبار
السن، يجلسون ، ويعزفون موسيقى حفل شاي راقصة . لكنهم لم يتدبروا عليها
جيداً ، والدوتة مليئة بالأخطاء ؛ تقف بجانبهم سيدة حانية رأسها بطريقة توصي
بأنها تنصت إلى أدائهم بتواضع شديد . على أن مجموعة من الرجال تقوم بحملها
من مكانها وتحريكها للأمام وللخلف في أنحاء المسرح مثلما يفعل جفاف الكلدول
أو القارب ، مما يخلق جواً خيالياً ، يفسد تقدم الأحداث ، ولكن في لحظة بساطة
هادئة يصبح المستحيل ممكناً وتطالب قوة الصور الجسدية غير الممكنة بواقعها
الخاص .

ينتهى العرض بالقسوة التي بدأ بها ، وتسمع موسيقى ميندلزون من جديد لكن
أعلى ، مما يذكرنا بمشهد الصيد الذي رأيناه في النصف الأول من العرض ،
حيث يبدو الرجال والنساء في حالة من اليأس الشديد . ونرى الرجل والمرأة اللذين
رأيناهما في النصف الأول من العرض ، يرغمان مرة أخرى على تقبيل بعضهما
البعض إلى حد الإثناك والتعب الشديد ، ونراهما في النهاية يواجهان بعضهما
البعض وعلى وجوههما علامات الحزن العميق والبرود .

ولاتوجد ثمة إيماءة واحدة تنم عن احتمالية حدوث تغيير ، فالواقع يهدد
الجميع والسعادة لا يمكن تحقيقها بالقوة . هكذا لا تبدأ الحرب بل تستمر . ومن هنا
فبينما باوش تدرج في هذا العمل كثيراً من الصور المزعجة المعبرة عن الخراب
والفساد . على أن هذه الصور ، تحمل في مضمونها بالرغم من ذلك ، مشاعر رقة
وحنان . تطرح باوش في هذا العمل جميع الإيماءات المتعلقة بالمجتمع جانباً
وجميع أشكال المسرح المألوفة ودون البحث عن علاقات سببية . لا يظهر لنا على
المسرح سوى شعور حاد بالحياة يدفع من التجاوب مع الأوضاع الراهنة دون أن
يكون ذلك وصفاً أو تقريراً . ويسود جو من الخوف ، والتهديد ، واليأس ، والإحباط،
والشوق . وتبدو خبرات الراقصين الفعلية ، والتي تحس من خلال حركة الجسد ،
وكان صاحبها يختبرها من جديد في جسده وهو على خشبة المسرح . على أن
الفرق الوحيد بين ما يحدث على المسرح والشخصيات الحقيقية للحدث هو أنه في

المسرح نخنار وننتقى ونتحكم فيما يحدث وننظمه . بعكس ما يحدث فى واقع الحياة ؛ فالراقصون يخلقون مواجهة بين الماضى والحاضر ويصبحون بمثابة صوت التاريخ . تكمل باوش فى هذا العمل الاتجاه نفسه الذى بدأته فى أعمالها السابقة ، والذى تلجأ فيه إلى تجاوز المسرحانية بوصفها إنعكاساً للواقع . فعندما يخلق الستار فى منتصف المسرحية وتستقل الآلة المسرحية بنفسها يصبح هذا إنذاراً بتدمير التطور السردى المؤلف .

تؤدى الحالات الهستيرية التى تنتاب الراقصين أثناء العرض من حين لآخر إلى حالة شقاء تتأرجح بين الإشارات المسرحية ؛ كما يدفع للتحرر من الأنماط التقليدية المؤلف ، إشارات الجسد إلى التهيؤ للقيام بثورة . ومن هنا يتحول المشهد إلى قصة خيالية ، يبدو فيها كل شيء ممكناً . فقد خفف إدراج الخيال هنا من قتامة الحاضر ، وأظهر فى وسط هذه الخلفية القائمة ، شعاعاً مشرقاً أنار مشهد الحاضر الضبابى للحظة عابرة فى مواجهة الخلفية القائمة التى تنعكس أمامها يوتوبيا الرغبة المخيبة كما لو كانت قريبة جداً .

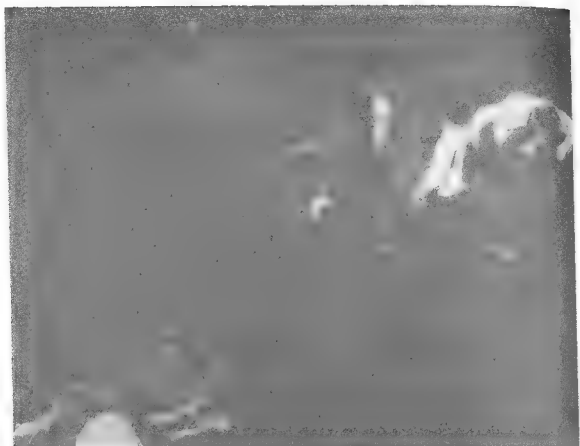
هنا نرى ، كما نرى فى كثير من الثقافات ، توهج الحكمة القديمة والدوافع الدفينة فى إطار رموز واستعارات القصص الخيالية . ومن هنا فأعمال فرقة فوبرتال للمسرح الراقص لا بد وأن تقرأ وكأنها إيكونوغرافيا * تتعلق بالصراع بين محدودية الواقع ، ولا محدودية الخيال . وفى هذه الأعمال يتلاقى العالم الخارجى والعالم الداخلى ، ويتلاقى الماضى مع الحاضر ، ويمكن أن نشعر بهما كما لو كانا شيئاً واحداً .

* هى قائمة الموضوعات التى تعنى بها حضارة من الحضارات أو يشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين . (المترجم) .









ملحق

١. مقابلات شخصية أجراها

يوسف شमित مع بينا باوش

ب. السيرة الذاتية

وفهرس الأعمال

ليس المهم كيف يتحرك الناس ، ولكن المهم ما الذى يحركهم ؟

س : لقد تحدثت من قبل عن قلقك الشديد من أن تسيطر عليك آليات المسرح
سيطرة كاملة بعد أن تركت معهد فولكفانج للرقص Folkwang Dance عام
١٩٧٣ وأنتيت إلى فوبرتال ؛ فهل لا تزال تتناوب هذه المخاوف الآن ؟

ج : تختلف الأمور في الواقع اختلافاً كبيراً عما كان في تصوري . فقد كنت
أعتقد في الماضي أنني لن أتمكن مطلقاً من القيام بأى عمل خاص بى بعيداً
عن روتين وأنظمة وقوانين المسرح ؛ وكنت أتصور أن المسرح سيظل
بالضرورة كما هو عليه . على أن كل هذه الأمور كانت مخاوف في الماضي .

س : وماذا عن الآن ؟ ما الذى تخفيه الآن ؟

ج : إن ما يزعجنى الآن هو وضعى الذى وصلت إليه . لقد وصلت إلى وضع
يجعلنى لا أتجرأ حتى على القول : إننى بحاجة إلى البعد عن العمل لمدة
أسبوعين . ولا أقصد بذلك أخذ إجازة ، ولكن على الأقل أن أنال قسطاً من
الراحة ، وأبعد حتى للحظة عن الضغوط والأعباء الملحة . فالحمل لا ينتهى
أبداً . وأحياناً كثيرة اتساءل ، إلى متى سيستمر هذا ؟ على أنني أرى أن
استمتاع المرء بما يفعله وبالعامل الذى يقوم به يحفزه بدرجة كبيرة على
الإنتاج . وهذا ما يحدث معى بالفعل ، فأنا أتعجب من مقدار ما أملك من
طاقة ونشاط يحفزانى على العمل . فلن يكون لى هذا إن لم يكن العمل ممتعاً .

س : هل تستطيعين أن تحددى بالتقريب عدد ساعات عملك الأسبوعية ؟

ج : إنه من الصعب ذكر عدد معين من الساعات ، فمن الصعب تقسيمها إلى
ساعات عمل وساعات أخرى لا أعمل فيها . فأنا أعمل دائماً ، وكل ساعة
بالنسبة لى هى ساعة عمل . على أن الأمر يعتمد أيضاً على تفسير كل فرد
لفظ ساعة عمل .

س : هل تشكل توقعات الجماهير والنقاد الكبيرة عبئاً عليك ؟ وهل زاد هذا العبء
الآن عما كان عليه في الماضي ؟

ج : لا أستطيع أن أحدد ذلك بالضبط . ولكن أشعر أن الأعباء لم تتغير ولم تزد
عما كانت عليه في الماضي . كما أن شعورى عند إنتاج أى عمل لم يتغير ،
فدائماً أشعر بالقلق ، وأكون غير متيقنة مما أفعل ، ولا يتلاشى هذا القلق

مطلقاً ، فلا جدوى من أن أقول سأنجح هذه المرة كما نجحت من قبل ، لا ، سيظل القلق موجوداً دائماً .

س : هل الخوف أحد التيمات التى تصورينها فى أعمالك ؟
ج : لا ، لا أعتقد ذلك .

س : هل تلجأين إلى استخدام تيمات بعينها فى أعمالك ، أم أن التيمات تختلف من عمل لآخر ؟

ج : تدور جميع التيمات عادة فى نطاق واحد . فعادة ما تتعلق هذه التيمات بموضوعات كالعلاقة بين الرجل والمرأة ، أو طريقة تصرف الإنسان وسلوكه فى الحياة ، أو تطلعاته وطموحاته ، أو محدودية إمكانياته ، وغيرها من الموضوعات . لكن هذه الموضوعات تختلف بلا شك فى طريقة تناولها من عمل لآخر ، ففى كل عمل تتلون بلون معين وتأخذ طابعاً معيناً يختلف عن طريقة تناولها من عمل آخر . يضاف إلى ذلك أننى شخصياً قد تغيرت بعض الشيء فى جوانب معينة ، مما يجعل كثيراً من الموضوعات المبهجة بطبيعة الحال ، تبدو محزنة .

س : لقد ذكرت من قبل أنك لا تهتمين كثيراً بحركات الناس أو كيف يتحركون ، ولكن ما يهكم هو الشيء الذى يحركهم كيف يتفق هذا الاعتقاد مع خصائص الراقص ؟

ج : علينا أن نتساءل قبل أى شيء ، لماذا نتحرك ؟ فهناك خطورة كبيرة الآن ، نشأت أيضاً منذ عدة سنوات ماضية ، فى طريقة تطور الأمور . فقد أصبح كل شيء روتيناً ، فلا يعلم أحد سبب اختيار حركة بعينها دون الأخرى ، مما يؤدي إلى شعور غريب بالزهو ، لذلك يتحتم علينا الآن أن نجمع جميعاً ونحتد من جديد .

س : من نقصدين عندما تقولين نحن ؟ هل نقصدين الرقص ومصمم الرقص ؟
ج : نعم ، وأقصد الراقصين أيضاً .

س : أين نشأت ؟ ، كيف لجأت إلى الرقص فى أول الأمر ؟

ج : كان أبى يمتلك إحدى الملاهى ، وقد أدخلنى مدرسة باليه منذ طفولتى .

س : هل هذا يعنى أنك بدأت تعلم الباليه قبل أن تشاهده يودى ؟

ج : نعم ، فلم أكن حينئذ قد شاهدت أى رقصه .

س : هل أحببت الرقص من البداية ؟

ج : لقد نجحت فيه إلى حد كبير فى البداية ، فقد كنت ألاحظ أداء الآخرين وحركاتهم ، وأقوم بتقليدهما . وأتذكر أننا كنا نستلقى على بطوننا ونلمس رؤوسنا بأرجلنا ، وكانت إحدى السيدات تنثى على أداى وعلى مهارتى فى تحريك أجزاء جسمى . كان هذا الإطراء فى حقيقة الأمر يسعدنى جداً حينئذ حيث كان والدى يعمل فى أحد المطاعم الكبيرة ، ولم أكن أعيش مع عائلتى ، أو أتناول وجباتى معها ، ولم يكن لوالدى الوقت لرعايتى وتنشئتى ، كنت أجلس بمفردى معظم الوقت ، وأظل مستيقظة حتى ساعة متأخرة من الليل ، قد تتجاوز الواحدة بعد منتصف الليل ، أو كنت أجلس أحياناً تحت منضدة فى مكان ما فى المطعم .

س : كيف اتخذت قرارك كفتاة صغيرة أن تصبحى راقصة ؟

ج : لم يكن الأمر هكذا . فكل ما فى الأمر أننى أكملت دراستى فى هذه المدرسة ، فكانت تسند إلى بالنالى بعض أدوار الأطفال البسيطة عند عرض أى عمل ، كأن أقوم مثلاً بدور غلام المصعد فى أوبريت ما ، أو بدور المغربى الذى يقوم بالتهوية بالمروحة فى حرم النساء ، أو بدور صبي يبيع الجرائد ، وأدوار أخرى من هذا القبيل . وكنت دائماً أهاب القيام بهذه الأدوار .

س : لم تطلعت حينئذ للعمل فى المسرح ؟

ج : لم أفكر فى الأمر هكذا ، فقد حدث هذا بطريقة تلقائية . ذلك لأننى كنت أهاب دائماً عمل أى شىء ، غير أننى كنت أجد متعة حقيقية عندما أقدم عليه . وعندما كنت على وشك التخرج من المدرسة ، وهو الوقت الذى يبدأ فيه المرء التفكير فيما يرغب أن يفعله بعد ذلك ، كانت الأمور قد اتضحت تماماً .

س : هل معنى ذلك أنك التحقت بمعهد فولكفانج للرقص بعد تخرجك مباشرة من المدرسة ؟ أم كانت هناك حقبة زمنية بين تخرجك من المدرسة والحقاقك بالمعهد ؟

ج : لقد التحقت بالمعهد مباشرة .

س : متى تحولت من راقصة إلى مصممة ومخرجة رقصات ؟

ج : عندما كنت أدرس في معهد فولكفانج ، كان هناك اهتمام بالغ بما أسموه فصول إرتجال . على أنها لم تكن فصول إرتجال على الإطلاق ، إذ كنا نقوم بتأليف ودراسة الرقصات ، وكنت ضمن الطالبات اللاتي احرزن نجاحاً في هذا المجال . على أننى بعد عودتى من الولايات المتحدة الأمريكية ، بدأت أشعر أنه لا يحدث أى تقدم فى فرقتنا، وبدأت أتضايق ، فلم أعد أستمتع بعملى كراقصة ، وشعرت برغبة شديدة فى التعبير عن نفسى بطريقة مختلفة تماماً ، ولكننى لم أجد فرصاً متاحة لذلك على أن عدم التقدم الذى أصاب فرقتنا دفعنى للتفكير فى عمل شئ بمفردى ، ولم يكن ذلك رغبة منى فى التوجه إلى العمل فى تصميم وإخراج الرقصات ، بل كان أساساً رغبة من فى الرقص .

س : لقد ذكرت فى حديثك عن الولايات المتحدة الأمريكية ، أنك قمت بدراسة الرقص لعدة سنوات فى نيويورك ، هل تعنى هذه الحقبة شيئاً معيلاً بالنسبة لك ؟ وهل كانت فترة هامة لتطورك ؟

ج : لقد كانت فى الحقيقة فترة هامة جداً ، فمجرد العيش فى مدينة مثل نيويورك كان له أثر هام فى حياتى . فالمدينة ، والشعب ، والاختلاط ، والجنسيات المختلفة ، والاهتمامات المتنوعة ، والموضة ، كل هذا يشكل أهمية كبيرة بالنسبة لى ، فهو بالنسبة لى نموذج للحاضر .

س : هل تمنين العيش فى نيويورك الآن ؟

ج : إننى فى الواقع مرتبطة إرتباطاً شديداً بـنيويورك ، وعندما أفكر فى هذه المدينة ، أشعر كما لم أشعر من قبل ، وأشعر بحنين شديد إليها وكأنها وطنى الأصلي .

س : يراك الجميع نموذجاً لفتاة نشأت فى هذه المنطقة من الريف ، فلا يتخيل أحد بيتاً باروش منفصلة عن الأرض الجبلية Bergisches Land أو المنطقة الصناعية Ruhrgebiet أو مدينة إيسن Essen أو مدينة فوبرتال Wuppertal . فهل تتخيلين نفسك تعملين كمخرجة باليه فى الأوبرا الحكومية البافارية بميونخ مثلاً ؟

ج : إذا أتيتحت لى مثل هذه الفرصة أو عرض على أن أعمل فى أى مسرح سواء كان هذا المسرح فى ميونيخ أوأى بلد آخر ، سأسأل نفسى قبل أى شيء ما إذا كان هذا المكان ملائماً مئة فى المئة بالنسبة لى أم لا وهل سأستطيع أن أحقق فيه ما أريد أم لا . ذلك لأننى لا أقدم على عمل أى شيء إلا إذا كانت لى رغبة شديدة فى القيام به . فلا يمكننى مثلاً أن أعمل فى مكان يقال لى فيه ينبغي أن تفعلى هذا وذلك ، ويملى على ما ينبغي أن أقوم به . لا ، لن أقبل مثل هذا العرض .

س : هل هذا يعنى أنه يصعب أو بالأحرى يستحيل عليك أن تنتجى عمل الجمال الدائم The Sleeping Beauty مثلاً إنتاجاً تقليدياً ؟

ج : إن أرغب فى فعل شيء كهذا .

س : لقد ذكرت من قبل أنك تمضين أربعة وعشرين ساعة يومياً فى الباليه وفى تصميم وإخراج الرقصات .

ج : قد لا يصل الأمر لى أربعة وعشرين ساعة بالنسبة لتصميم وإخراج الرقصات .

س : لكنها على الأقل تشغل جزءاً كبيراً من يومك . فكيف تطبقين ذلك عملياً ؟ أى كيف تشرعين فى تأليف قطعة معينة ؟

ج : إن عملية تقسيم الوقت عملية صعبة للغاية ، أو شبه مستحيلة ، فلا أستطيع أن أقسم مثلاً الوقت ، وأحدد وقتاً معيناً لتأليف كل عمل . ولكنى أبدأ فى تأليف مقطوعة بعينها ، ولا أشرع فى تأليف الأخرى إلا بعد الانتهاء تماماً من الأولى . كما أننى أجد صعوبة كبيرة فى التعبير عما أشعر به ، وما يملأ ذهنى بطريقة منطقية ، وأجد صعوبة فى صياغته فى كلمات ، أو ربما لا أرغب فى بعض الأحيان فى صياغته . أما عن المادة اللازمة لتأليف أى مقطوعة فأحياناً أصادفها فى قراءتى ولكنى فى معظم الأحيان أفكر وأبحث عما أريد أن أعبر عنه .

س : ما هى مصادرك إذن للحصول على المادة اللازمة لأى عمل ؟

ج : إن كنت تتحدث عن المادة الدهائية التى تقدم على خشبة المسرح ، فهذه لا تظهر إلا بعد عدة مراحل . ففعلتى الدائم عند الشروع فى أى عمل يحجبني

عن أن أقرر البدء في عمل البروقات ، بل أحاول دائماً واستمر في تأجيله بقدر المستطاع ، وحتى عندما أقرر بدء البروقات لا أبدأ مع الفرقة ككل ، بل أتحدث مع راقص واحد فقط وأطلب مقابلته ، وأقول له : هل يمكن أن نجرب شيئاً ؟ أو قد أقوم في أحيان أخرى بالتحدث مع الراقصين جميعاً عما يدور في ذهني . وعلى الرغم من ذلك ، تظل الخطوة الأولى غاية في الصعوبة . فالراقصون يتوقعون دائماً أن أخبرهم بما أريد بالتحديد ، مما يصيبني بالهلع ، حيث أن ما في ذهني عادة ما يكون شيئاً غير محدد المعالم . على أنني في بعض الأحيان أتمكن من أن أصف للراقصين ما في ذهني في بضعة كلمات قليلة ، قد تكون مجرد فكرة أو فكرتين تبدأ بهما ، وأقول سنبداً من هنا ، ودعونا نرى إلى أين سيقودنا هذا . إنني بالفعل أجده شيئاً عظيماً إنني أستطيع أن أخبر الآن عن كل هذا وأصوغه في كلمات ، فلم يكن باستطاعتي عمل ذلك في السنتين الماضيتين . فأحياناً كنت أتحدث وأعبر عما بداخلي آملة أن يفهمني الطرف الآخر . ولكنه كان في كثير من الأحيان يفهم شيئاً آخر غير الذي أقصده . وأحياناً يكون ما بداخلي مجرد فكرة ، ولذلك كنت أشعر أنني إذا تحدثت عنها كثيراً سوف أفسدها . ولذلك كنت أحاول التحدث حول الفكرة ، لا في صميمها حتى لا أقرب إليها نهائياً . إن أملتي أن تصل الفرقة إلى المستوى الذي يمكنها من استخدام تخيلاتها بسلاسة ، ولكننا حتى الآن لم نحقق ذلك .

إننا كفرقة إلى الآن نحجم ونتراجع للوراء . ولا غرابة في ذلك ، فإننا بلا شك نرغب في أن نكون محبوبين وأن يحوز أدائنا الإعجاب . فدائماً ما نشعر أن شيئاً ما يجعلك تقف عند نقطة معينة وتشعر أنك إذا تجاوزتها ، لا تعلم بالضبط إلى أين ستصل .

س : بدا لي أن حاجتك لنيل الحب والتقدير من الجماهير كانت دافعاً لك أن تنتجى أكثر لا أن تحجمي عن الإنتاج ، فهل هذا صحيح ؟

ج : نعم ، هذا صحيح ، فلا شك أن الحاجة إلى الحب والتقدير كانت دافعاً لي للإنتاج من ناحية ، ولكنها كانت أيضاً سبباً في الأحجام من ناحية أخرى . فأنا لا أعمل بمفردي ، ولكني أعمل مع فرقة ، ولا أريد أن أجبر أحداً منها على عمل أي شيء ، ولكني أتمنى أن نتقدم ونتطور معاً ، بحيث يشعر كل عضو في الفرقة أن الأمور التي تشغلني ، تهمة هو أيضاً . وقد لا يكون هذا

بالأمر الهين الآن ، فإننا إن نصل بعد كفرقة إلى هذا المستوى ولكن مما لاشك فيه أننا نأمل أن نكون محبوبيين ومقدرين من الجميع .

س : لقد ذكرت من قبل لفظ عدة مراحل أو سلسلة من الخطوات ، مما يدل على وجود تقدم وتطور ، فقد تقدمت وتطورت بلا شك في مجالات شتى ، كإبتعادك مثلاً عن الأنماط الكلاسيكية للرقص الحديث وإتجاهك إلى الدراما . فهل تدوين إلى أين يقودك هذا التطور ؟ وهل تتخيلين نفسك تتركين الرقص يوماً ما ، لتصيرى مخرجة مسرحية مثلاً ؟

ج : ربما يحدث هذا يوماً ما ولكننى لا أعلم الآن . فأنا أسعى دائماً إلى التقدم فأملئ أن أجد طرقاً جديدة في أداء الحركات هو الذى يدفعنى للرقص . فلن أظل كما أنا دائماً ، أودى الحركات نفسها وبالطريقة نفسها ، فلا جدوى فى هذه الإعادة .

س : هل من الممكن أن يكون الأداء بالحركات غير كافٍ للتعبير عما تريدين أن تقوليهِ ، وأن أعمالك تحتاج إلى إدخال بعض الكلمات ؟

ج : كلمات ؟ لا ، بالعكس ، فالحركات هى التى تُعبر بدقه عما أريد أن أقول . أنها ببساطة مسألة ما الذى نسميه رقصاً ؟ وأين يبدأ ؟ أن الأمر يتعلق فى الواقع بالإدراك وبالوعى بالجسد ، وبطريقة تكوين وتشكيل الأشياء ، فقد تتخذ حركة ما شكلاً مختلفاً عما تعودنا عليه ولكن هذا لا يمنع أن نسميها رقصاً . كل ما فى الأمر أن المؤلف يشعر فى بعض الأحيان برغبة فى التعبير عن شىء ، ولكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك وبالتالي يقوم بتأليف قصيدة تشعر القارئ بما يشعر به المؤلف . وهذه هى وظيفة الكلمات ، فما هى إلا وسيلة لتحقيق غاية ولكنها ليست غاية فى حد ذاتها .

س : ما هو إذاً الهدف أو الغاية ؟ هل هو التواصل أم الفن ؟

ج : لا أعرف ، لا أستطيع أن أحدد .

إن الأشياء التى نكتشفها بأنفسنا هى أهم الأشياء

س : حدثت أمور كثيرة فى حياتك فى السنة ونصف السنة الماضية ، أى منذ إنتاجك لباليه باندونيون * Bandoneon ، حتى الآن . فقد زادت شهرتك ، وانجبت فى سن الحادية والأربعين أو طفل لك ، فكيف أثر هذا على حياتك ؟ وهل أدى هذا إلى تغيير مسار حياتك بأى صورة من الصور ؟

ج : باندونيون - أمضى كل هذا الوقت على انتاجه ؟ نعم لقد مر حوالى عام ونصف ، ولكننا عملنا أيضاً بعد إنتاج هذا العمل على إحياء رقصة ذى اللحية الزرقاء . أما عن تغير الأمور وتغير مسار حياتى ، فلم تغير الأمور بالنسبة لعملى على الإطلاق ، بالرغم من أنه ليس لدى أدنى فكرة عما سأفعله عندما أشرع فى إنتاج عمل آخر . وفى الوقت الحالى ، لا يزال يشكل ضيق الوقت مشكلة كبيرة بالنسبة لى . ولا أقصد بذلك متطلبات العمل اليومية ، فهى لا تشكل أى مشكلة على الإطلاق ، ولكنى أقصد الوقت الإضافى اللازم لعمل البروفات ، ذلك الوقت الذى كان متاحاً لى فى الماضى ولكنه غير متاح الآن . كما أشعر فى الوقت الحالى ببعض القيود فى جوانب معينة ، فقد تؤثر بدورها على طريقة تفكيرى . على أننى لا أستطيع أن أقول الآن سوى بعض البديهيات التى يعرفها أى شخص لديه أطفال . وضمن هذه البديهيات ، نظرتى للأطفال بصفة عامة وطريقة معاملتى لهم والتى تختلف عما كنت أفعله من قبل ، أى قبل إنجابى لطفلى .

س : هل تعتقدين أن إنجابك لطفلك ورد فعلك تجاه الأطفال سوف يؤثر على انتاجك القادم ، ويجعله أكثر إشراقاً ؟

ج : لا أعلم ، لست أدرى الآن ، ولا أستطيع أن أجزم بذلك .

س : يبدو لى أنك الآن أكثر هدوءاً وأقل توترأ عما كنت من قبل ، فهل هذا صحيح ؟

ج : إننى ، فى واقع الأمر ، فى غاية الإرهاق والتعب الآن . ذلك لأننى لا أنال قسطاً كافياً من الراحة ولا أنام سوى بضعة ساعات قليلة كل يوم . لكن

* يعد هذا آخر عمل أنتجته باروش قبل انقطاعها عن الإنتاج لمدة عام نصف .

بالنسبة والشعور بالاستقرار ، فهذا هو الحال معي دائماً . فأنا لا أرى داعياً للإضطراب للهدوء والتوتر ، ولا يتأبى هذا الشعور إلا في أوقات معينة ، وذلك عندما أشرع في إنتاج عمل جديد .

س : لقد تعودت ، باستثناء السنة ونصف السنح الماضية ، على إنتاج عمل بعد الآخر ، وكنت تنتجين بمعدل سريع جداً ، بدرجة أنك في بعض الأحيان كنت تنتجين ثلاثة أعمال في العام الواحد ، فما شعورك الآن بعد هذا الإنقطاع أو التوقف المؤقت عن الإنتاج ؟ هل تشعرين بالرغبة والدافع القوي للشروع في عمل جديد ، أم تشعرين بنوع من التردد ؟

ج : إنني في الواقع أشعر بنوع من الرهبة والخوف ، أو بعبارة أدق ، بقدر كبير من الخوف ذلك لأنني كنت في الماضي أتبع نهجاً معيناً خاصاً بي ، ولكن أمور كثيرة وأشياء جديدة نمت في داخلي في السنة ونصف السنة الماضية ، وأشعر أنني الآن عاجزة عن التعبير عنه . لكنني أشعر أن إستماعي بهذا العام ونصف العام كان سيحدث بنفس القدر حتى إن لم أتوقف خلالهم عن الإنتاج . فعدم أنتاجي لأي شيء في تلك الفترة لا يرجع إلى إنجابي للطفل . فقد أقيم في الصيف الماضي مهرجان عام ١٩٨١ الكبير في مدينة كولو نيا - Co-logne وكان من المتوقع أن نقدم في أكثر مما قدمنا ، ولكننا لم نتمكن من إنتاج عمل جديد في تلك الفترة .

س : هل ترجع صعوبة البدء الآن من جديد إلى إزدياد التوقعات وتعاطفها عما كانت عليه في الماضي ؟

ج : هل تقصد توقعاتي الشخصية ؟

س : لا ، بل أقصد توقعات الجماهير والنقاد .

ج : نعم ، هذا صحيح . على أن توقعاتي الشخصية قد إزدادت أيضاً . فكثيراً ما أقسو على نفسي أكثر مما يقصوا على أي شخص آخر وكثيراً ما أرفض أعمالاً وأتخلص منها وأبدأ من جديد . وفي كل مرة أبدء فيها من جديد أشعر أنني لا أجد ما أبدأ به . وهذا هو الحال في كل مرة أشرع في إنتاج عما جديد .

س : فقد ذكرت من قبل عدم رضاك الكامل على أي عمل من أعمالك ككل ، فقد تحظى إعجابك أجزاء من العمل ، ولا يحدث هذا بالنسبة لأجزاء أخرى ، فهل لا يزال الوضع هكذا الآن ؟

ج : نعم ، هذا هو الحال الآن أيضاً ، ولكن هذا لا يلغى إعجابى بجميع أعمالى بصورة ما . فبالرغم من إدراكى النام بما فيها من أخطاء ونقاط ضعف ، فإننى إرتباط بها إرتباطاً شخصياً . ولا يطغى إحترؤها على أشياء لا تعجبنى ، على إرتباطى الوثيق بكل عمل منها .

س : هل هذا هو شعورك دائماً تجاه أعمالك ، أم أن هذا الشعور يتغير من آن لآخر ؟

ج : لا أعتقد أن هذا الشعور يتغير ، ولكن إرتباطى بالأعمال الأحدث عهدا يفوق إرتباطى بالأعمال التى ظهرت فى سنوات مبكرة .

س : هل هذا هو شعورك دائماً تجاه الأعمال حديثة العهد ؟

ج : إننى أميل دائماً إلى الشعور بالقلق وعدم الثقة فى قدرتى على إنتاج شيء جديد مهما كان كم ما أنتجته . على أننى أتعجب من نفسى ، ومن مقدار ما أتوصل إليه فى الوقت الذى أعتقد فيه أن ذهنى خالٍ تماماً من أى أفكار . وبما هذا هو سبب تعلقى الشديد بباليه ١٩٨٠ وباليه باندونيون فقد كنت أخشى ، بعد موت رولف بورزيك * Rolf Borzik ، من عدم تمكنى من إكمال العمل الذى كنت بصده ، ولذلك كان ضرورياً أن أكمله بسرعة وفى الحال حتى لا أعطى لنفسى فرصة للتفكير والقلق من عدم تمكنى من إكماله .

س : لا يزال لفظ الخوف يعنى الكثير بالنسبة لك . فهل هو خوف من الفشل ؟

ج : نعم ، هذا صحيح ، أو على الأقل هكذا كنت أعبر عما كنت أشعر به . وقد بدأ الشعور بالخوف يتنابى من جديد . وبدأت أعانى ثانية من مشكلة ضيق الوقت التى كنت أعانى منها فى الماضى ، وعادت الضغوط كما كانت عليه فى الماضى ، مما يدفعنى إلى أن أقول كنت أود أن أفعل ذلك ولكنى لا أملك الوقت . فبالرغم من حبى الشديد للعمل ، أضطر أحياناً إلى قول ذلك . على أن بعض الأمور ، من ناحية أخرى ، قد تطورت بسرعة مذهلة ؛ فكنت أجد الأفكار ترد بسرعة إلى ذهنى ، ولم يكن هذا تخطيطاً منى ، ولكنه الحظ .

س : هل تحاولين تطوير أى عمل بعد إنتاجه ؟

ج : لقد حاولت ذلك مراراً وتكراراً ، ولكن دون جدوى . فلم تؤد المحاولات التى بذلتها من قبل لتطوير مشهد معين ، أنفقت فيه وقتاً طويلاً ، لتطويره .

للأفضل . ولكنى توصلت فى النهاية إلى أن هذه أفضل صورة له ، حتى وإن لم تكن تعجبنى ، وبالتالي تركته كما هو . على أننى قمت بإختصار عمل معين بعد إنتاجه ويحذف بعض أجزائه بهدف إختصار مدة العرض خمس عشر دقيقة . ولم يكن هذا الإختصار برغبى الخاصة ، ولكنه كان مفروضاً علينا من المسرح ، على أننى اكتشفت فيما بعد أنه ما كان ينبغي علينا حذف ما حذفناه ، ولذلك أنوى إعادة هذه الأجزاء للعرض فى المرة القادمة التى أقدم فيها هذا العمل .

س : يرى البعض أنه من الأفضل لك أن تعملى فى أى مسرح فى مدينة أخرى غير فورتال ، فماذا تقولين فى ذلك ؟ وهل تتخيلين نفسك فى فورتال بعد عشر سنوات أخرى من الآن ؟

ج : عشر سنوات أخرى ! لا أعلم ، فأنا لا أستطيع أن أحدد الآن ما أريد أن أفعله لمدة عشر سنوات أخرى . ولذلك فكل مرة أجدد فيها عقد العمل أتعاقد على عام واحد فقط . فأنا لا أحب أن أشعرائى مقيدة فى مكان بعينه ، فقد أرغب فى ترك المكان يوماً ما ولكنى لست فى حاجة لتغيير ورق الحائط .

س : هل تُد رحلاتك فى السنوات الماضية إلى دول آسيا ، وأمريكا اللاتينية ، وأخيراً إلى استراليا مع مسرح فورتال للرقص ، بديلاً جزئياً : لتغيير ورق الحائط ؟

ج : أعتقد ذلك ، لقد أفادنى كثيراً هذه الرحلات وكانت لقاءاتى مع أشخاص كثيرين بمثابة خبرة واسعة بالنسبة لى .

س : هل ينطبق هذا على سائر أعضاء الفرقة أيضاً ؟ وهل يشعرون بفائدة هذه الرحلات ؟

ج : أعتقد ذلك . على أن بعضهم يشعر بالإرهاق الشديد نتيجة كل هذا القدر من الرحلات ، ويفضل استغلال الوقت فى إنتاج عمل جديد ، بدلاً من استقلال أتوبيس أو طائرة للقيام برحلة فى بلد ما . ذلك لأن العمل ، وما نتوصل إلى معرفته أثناء البروفات يعد بالنسبة لهم أهم من أى شىء آخر . يستمتع البعض الآخر ، من ناحية أخرى ، بدرجة كبيرة بالسفر ، ويرون أنه يعمل على تجميع أعضاء الفرقة معاً . يضاف إلى ذلك ، تمتع بعض أعضاء الفرقة بجمال فائق - ولا أعنى هنا جمال المظهر الخارجى ، بالرغم من وجود هذا

أيضاً - يتيح لهم فرص العمل فى عروض تلفزيونية أو الاشتراك فى أجزاء من أفلام جديدة ، وغيرها من الفرص التى تؤدى بكثير منهم إلى ترك الفرقة .

س : هل يعود بعض منهم ثانية إلى الفرقة بعد تركها ؟

ج : نعم ، من حسن الحظ هذا يحدث أحياناً . على أن الفرقة فى تغير مستمر ، ولذلك فالأسعار المستمرة تعمل على تجميع الفرقة معاً .

س : من الملاحظ أنك تقدمين فى الوقت الحالى أكثر من مئة عرض فى كل فصل من فصول السنة ، وتقدمين ثلثى هذه العروض خارج مدينة فيرنال ، مما يعد - بمقاييس الشعب الألمانى - عدداً ضخماً جداً من العروض . على أنه ليس كذلك مقارنة بما تقدمه الفرق الأخرى فى أنحاء العالم . فماذا تقولين عن ذلك ؟

ج : لا أعتقد أنه من الممكن مقارنتنا بأى فرقة أخرى . ذلك لأن كل عضو من أعضاء فرقتنا يشترك بدور ما فى كل عرض من العروض التى نقدمها ؛ أى أن كل فرد يشترك بحوالى مئة وخمسة أدوار فى الفصل الواحد ، مما يعد عدداً ضخماً جداً للفرد الواحد . وبالتالي لا يمكننا مطلقاً أن نقدم أكثر من ذلك . فإن يكون ذلك فى صالح الفرقة ، أو حتى فى صالح العروض . كما أن هذا سيحول العروض إلى روتين ؛ وسيكون هذا بمثابة موت جميع أعمالى إذا ما تحولت إلى روتين .

٢١ إبريل - ١٩٨٢



تنبع من داخلي وتتطور إلى ما هو خارجي

س : لقد قمت منذ بداية هذا الفصل بالسفر لفترات طويلة إلى لندن ثم روما ، كما تقومين الآن بالإضافة إلى ذلك بالعمل مع فيليني * Fellini ، فكيف تجدي الوقت لهذا كله ؟

ج : لا شك أن الوقت بالنسبة لي ، محدود للغاية . ولذلك كان صراعاً عنيفاً بالنسبة لي ووجدت صعوبة كبيرة في اتخاذ مثل هذا القرار . فلم أكن أعلم إذا كان بإمكانني القيام بمثل هذا العمل أم لا ، ولكنني بعد تفكير طويل توصلت إلى أنه قد لا تتاح لي مثل هذه الفرصة - التي وانتني دون توقع - ثانية . ولذلك رأيت أنه من الضروري أن لا أرفض هذا العرض . فطرحت الموضوع على الفرقة ، وبعد المناقشة وافقوا جميعاً ، بل ورأوا أنه من الضروري قبول هذا العرض . ومن هنا بدأت العمل مع فيليني .

س : ما هو بالتحديد العمل الذي تقومين به مع فيليني ؟

ج : لقد طلب مني ذات مرة - مثلاً - أن أقرأ جزءاً من الجريدة عن دوقة كبيرة ، ولكنه قيل لي بعد ذلك أن الجزء كان يحكي قصة ملكة كفيفة . ويبدو لي أنني سأرى وأتعلم الكثير عن الأفلام من خلال هذا العمل . وهذا يسعدني جداً ، حيث إنه نادراً ما تتاح لي الفرصة لرؤية الكثير أثناء سفرى ، كما يسعدني أيضاً أن أرشح لعمل كهذا . ولذلك أرى أنه من الضروري أن أقوم به ، حتى وإن كنت أعاني من ضيق الوقت . فلا يقلقني كثيراً حلول ميعاد العرض الأول لأي عمل ، فبإمكانى إكماله والإضافة إليه ، حتى وإن كان هذا بعد الميعاد المحدد لعرضه ، ولكنه لا يمكننى مطلقاً أن أرفض عرض العمل مع فيليني . وقد اشتركت بالإضافة إلى ذلك بعرض ماكبث فى مدينة بوخوم Bochum ، وكان لهذا أثره الفعال والهام جداً بالنسبة لي فى تلك الفترة بالتحديد .

س : من الواضح أنك تسافرين كثيراً الآن لفترات طويلة ، فهل نستنتج من هذا أن النجاح بالنسبة لك يتحقق بقلّة فرص العمل ؟

* إيطالى الأصل ، ولد عام ١٩٢١ ، ويعمل ممثلاً ومخرجاً . (المترجم)



ج : (تهدد باوش) إننا نعانى بلا شك ، من ضيق الوقت . ولكن هذا لا يعنى أن الوقت أصبح محدوداً لدرجة أننا لا نستطيع عمل بروفات وإنتاج عمل جديد . وبالرغم من أننا اجتزنا فى كثير من المواقف التى شعرنا فيها أنه من الصعب إنتاج أى شىء فى وقت قصير ، فقد كان الحال كما هو عليه الآن عندما أنتجنا باليه فالسات . ولذلك نرى أنه بالرغم من ضيق الوقت ، من المفيد لنا أن نرى أماكن أخرى وأناسا آخرين ، كنوع من التغيير .

س : هل تقصدون بذلك ، السفر ؟

ج : إنه شعور جميل أن يعود المرء إلى بلده بعد رحلة سفر . فحب السفر والحلين إلى الوطن ، فى الغالب ، شيان متداخلان . ولأستطيع أن أصف شعورى إلا بقولى أنه يتحتم على المرء ، فى بعض الأحيان ، أن ينظر من النافذة ، أى أن يخرج عن نطاقه الضيق ويتاح له فرصة عمل أشياء مختلفة . على أننى لا أستطيع تعيين الحد الأقصى الذى لا ينبغي تجاوزه .

س : أى حد تقصدون ؟

ج : أقصد بذلك أننى كثيراً ما أتساءل ، إلى متى سيستمر الوضع هكذا ؟ وإلى متى ستظل لدى القدرة والطاقة على العمل بهذا القدر نفسه وبهذه الفاعلية نفسها .

س : لقد ذكرت شيئاً من هذا القليل منذ خمس سنوات ، فهل أبطأت فى عمالك بعض الشىء منذ ذلك الحين ؟

ج : لا ، فى الواقع لم أبطئ نهائياً . فأنا لا أزال أعمل بالمقدار نفسه ، وكل ما فى الأمر أنى تعطلت عن إنتاج عمل واحد أثناء ولادة ابنى ، بالإضافة إلى سفرى للخارج لمدة شهرين ، ولكن بخلاف ذلك ، فأنا أعمل كما كنت تماماً ، وبالقدر نفسه .

س : هل أثر إيجابك للطفل كثيراً على حياتك ؟

ج : يصعب على فى الواقع تحديد ذلك . فلاك أن الأمور قد تغيرت كثيراً بولادة الطفل ، كما أنها ازدادت صعوبة عما كانت عليه من قبل . فقد كانت تحتاج لى مثلاً الفرصة أن أذهب مع الفرقة بعد الانتهاء من البروفات إلى أي مكان لشرب الخمر والتحدث والاستماع مغاً . وكان هذا بمثابة وقت الراحة .

الوحيد بالنسبة لى طوال اليوم، ولكن هذا لم يعد متاحاً الآن ، مما يجعلنى أشعر بالندم بعض الشيء . ولا أعنى هنا الندم بكل معنى الكلمة ، أو ربما اختياري للفظ ليس اختياراً صحيحاً ، فكل ما أقصده هو شعورى فى بعض الأحيان أن كل شيء فى العمل يتم عكس ما أريد ، وأننى لا أستطيع التفكير نهائياً . هذا بالإضافة إلى عدم تمكن من قضاء وقت مع طفلى . ولذلك أريد أن تيسر الأمور دون أية عراقيل ، حتى أتمكن من قضاء بعض الوقت مع الطفل .

س : يوحى ما تقولين أن وجود الطفل يعوقك بعض الشيء ، ولكنى متيقن أنك لا تقصدين ذلك ؟

ج : لا ، بئناً ، بل بالعكس ، فوجود الطفل يعطينى شعوراً بالأهمية .

س : يضاف إلى ذلك أن باليه فالسات الذى أنتجته بعد ولادة الطفل مباشرة ، تغلب عليه نغمة تفاؤل .

ج : لا أريد أن أبوء تافهة فيما أقول ، أو أننى أتحدث عن بديهيات ، ولكننى أشعر أن هذه معجزة ، إذ أكتشف الآن أشياء جديدة يوماً بعد الآخر ، وأدرك ، كما لم يحدث من قبل ، علاقة كل شيء بالآخر فى جسدى . وأعنى بذلك مثلاً ، أنه لدى تديين ، أعلم وظيقتهما ، ولكن فجأة أشعر بهذه الوظيفة . نعم أعلم أن هذا شيء بسيط ، ولكنه شعور رائع .

س : هل يؤثر ذلك على عملك بطريقة إيجابية ؟

ج : لا أعرف بالضبط ، ولكنى أعتقد أن أى شيء يحدث ، أيا كان ، له تأثير ما بطريقة ما . كما أشعر أننا كلما تقدمنا فى العمر نصارع من أجل الحب .

س : هل تلجئين الآن إلى طرح بعض الأسئلة عند بداية أى عمل جديد ؟

ج : لقد طرحت بالفعل العديد من الأسئلة ، قام أعضاء الفرقة بالإجابة عليها ، محاولين الوصول من خلال هذه الإجابات إلى فكرة جديدة . ولكن المهم فى كل هذا أن يفهموا الأسئلة جيداً ، حتى يتمكنوا من فهم ما أبغى الوصول إليه . على أننى أ طرح فى بعض الأحيان أسئلة لا تقود إلى شيء ، ولا يعنى ذلك أنى غير قادرة على الوصول إلى شيء ، ولكن كل ما فى الأمر أن هذا لا يتوقف على بمفردى . ولذلك أقوم بطرح السؤال ، ويعطى كل شخص فرصة

للتفكير فيه بعض الشيء ، ثم نستمع لإجابة كل منهم عليه ، حتى نستطيع أن نحول ما فى ذهننا إلى كلمات ، تكون بمثابة البداية بالنسبة لنا ، ثم نعدلها ، ونطور فيها .

س : هل هذا يعنى أن الرقصات لا تبدأ بحركة بعينها ، بل بالأحرى تبدأ بمستوى معين من الإدراك أو بعبارة أخرى ، تبدأ من الرأس (الذهن) وليس من القدم ؟

ج : لا تبدأ الحركات بتحريك الأرجل ، ولكننا نبدأ بتأليف مجموعة من رقصات قصيرة ، نقوم فى أول الأمر بحفظها . وكنت حينئذ أخشى أداء أى حركة ، فتتهال على الأسئلة . ولتجنب هذه الأسئلة ، كنت أبادر بطرحها .

س : كيف يؤثر ذلك على مراحل العمل ؟ وهل يجعل ذلك الأمور تسير ببطء ؟

ج : يؤثر هذا بكل تأكيد على مستوى السرعة فى العمل . فطرح جميع هذه الأسئلة ، ثم الإجابة عليها كلها ، يستهلك وقتاً طويلاً جداً . ولكنى آخذ هذا فى الاعتبار ، ولذلك أخصص له وقتاً . وعادة ما يشارك كل عضو فى الفرقة برأى ، فننظر فيه ونناقشه معاً ، ثم نختار ما يعجبنا . وعادة ما يشاركون بحوالى عشرة أشياء ، يعجبنى منها شيان .

س : ماهى نماذج بعض الأسئلة التى طرحتها هذه المرة ؟

ج : من الصعب الإجابة على مثل هذا السؤال فى عبارة واحدة . فقد علق أحدهم ذات مره فقال : هذه كانت المنة والواحد والعشرون سؤالاً الأولى !

س : هل تتذكرين أول هذه الأسئلة ؟

ج : كان فى أغلب الظن سؤالاً عن الكريسماس ، فدائماً ، أو على الأقل فى معظم الأحيان ، أسأل عنه . ولكننى فى كل مرة أطرح سؤالاً مختلفاً عن المرة السابقة . وفى هذه المرة بالتحديد قام كل عضو فى الفرقة بوصف عشاء ليلة الكريسماس ، ذاكراً ما يؤكل بصفة عامة فى مثل هذه الليلة . وبالأمس طرحت أسئلة مثل : من منكم يخشى أن يتسخ بنطلونه ؟ أو متى كانت أول مرة شعرت فيها أنك رجل أو أنك امرأة ؟ وظننت أن هذه الأسئلة جيدة ، ولكنها لم تقدنا إلى شيء . وهذه بصفة عامة نوعية الأسئلة التى أطرحها ولكنى أطرحها فى كل مرة بطريقة مختلفة ، وأفعل ذلك عدة مرات حتى يتغير السؤال تماماً .

س : يبدو لى أن لا علاقة بين هذه الأسئلة وبين الباليه والرقص . فماذا تقولين فى ذلك ؟ وكيف تتحول هذه الأسئلة فى النهاية إلى رفصة باليه ؟

ج : إننا عندما نبدأ لا يكون لدينا ما نبدأ به ، ولكن يتكون لدينا من خلال هذه الأسئلة مجموعة من الأفكار والجمل ، وكأنها مجموعة من المشاهد القصيرة . وتكون بادئ الأمر ، مشاهد متفرقة . ولكننا نبدأ منها ، وعند نقطة معينة نأخذ منها شيئاً نراه مناسباً ، ونربطه بشيء آخر ، وهكذا ، إلى أن تصبح هذه الفكرة البسيطة شيئاً كبيراً .

س : لقد ذكرت من قبل فى مؤتمر صحفى بروما أن أعمالك لا تنمو من البداية حتى النهاية ، بل بالأحرى تنمو من الداخل إلى الخارج ، فمتى يكتمل العمل نهائياً من الخارج ؟ وهل يعتمد ذلك أساساً على ميعاد أو عرض ؟ وهل كنت ستفكرين وقتاً أطول لإنتاج عمل ما إن لم يكن هناك ميعاد محدد للعرض ؟

ج : لا شك أن وجود ميعاد محدد للإنتهاء من عمل ما ، يساعدنى كثيراً . ولا أراه مناسباً أن يقال لى ذات مرة ، لديك عام كامل لإنتاج عمل جديد فأنا أثنى أنه إذا استغرقت وقتاً طويلاً فى عمل بعينه ، لن أشعر أنه متكامل ، فمشاعرى تتغير من وقت لآخر ، وربما ما أراه مناسباً اليوم ، لا يكون كذلك فى العام القادم .

س : يزعم بعض النقاد أنك بدأت فى الآونة الأخيرة ، تدورين فى حلقات مفرغة ، فما رذك على هذا الزعم ؟

ج : بغضبنى هذا الزعم من ناحية ، ويشعرنى بالحزن الشديد من ناحية أخرى . فأنا لا أرى أن هذا صحيحاً . وحتى إن صح هذا ، فهذه الحلقات ما هى إلا حلقات تعبر عن ذاتى وعن شخصيتى . ولا شك أننى سأظل دائماً الشخصية نفسها . ولا أستطيع هنا أن أقول سوى أن أصحاب هذا الزعم لم يتمكنوا مطلقاً من فهم أعمالى .

س : ماذا تقولين إذا طُلب منك أن تكون كالحرباء ؟ وأن تفعلنى هذا الشيء بهذه الطريقة اليوم ، وبتلك غداً ؟

ج : إنه أمر مستحيل ومرفوض تماماً ، إذ ينبغي أن يتصرف المرء كما يشاء ، ويفعل ما يفتتح به ، ولا سيكون عمله غير واقعى . يضاف إلى ذلك أن

كثيرين من أفراد الفرقة ، من أمثال يان ميناريك ، يتصايقون من محاولة تبسيط الأمور ، ويفضلون وجود بعض الصعوبة .

س : هل تشاركونهم نفس الرأي في هذا الأمر ؟

ج : لا ، فالأمر يستغرق بعض الوقت من الجماهير حتى يقبلوا أعمالنا ويستسيغوها وهذا ما حدث مع باليه فالسات عندما عرضناه في هولندا . فلم يكن الأمر سهلاً في البداية . فكل عمل يأخذ مساراً معيناً ، ويتطور إلى أن يظهر في غاية البساطة في آخر الأمر . على أن طريقة تفكير يان ونظرائه تعد مصدر تشجيع مستمر لي ، فهي تنبع من شعورهم بأن النجاح لا يأتي ببساطة ، بل يعتمد على تفكير المرء والطريق التي يسلكه لتحقيق ما يريد . فإندنا لابد أن نفكر طويلاً حتى نصل إلى ما نصل إليه من أفكار ، فلا تهبط علينا هذه الأفكار من السماء ، بل جميعها أمور نكتشفها شيئاً فشيئاً .

س : أعتقد أن هذا العام هو العام العاشر لك في مدينة فويرتال ، أليس كذلك ؟

ج : بلى ، وأعتقد أن العام القادم هو الذكرى السنوية لتكوين الفرقة . إننا دائماً نمزح في هذا الأمر .

س : هل تشعرين أنك أحرزت تقدماً منذ بداية عملك في هذا المجال رلى الآن ؟

ج : بالكاد أستطيع الإجابة عن هذا السؤال . فندما أشاهد عروضاً أنتجت مبكراً . وهي تعرض ثانية ، تنتابني مشاعر متداخلة . فأشعر في بعض الأحيان بالإعجاب الشديد بها ، ولا أستطيع أن أستوعب أنني كنت في وقت ما قادرة على إنتاج مثل هذه الأعمال الجيدة . وأسأل نفسي ، كيف تمكنت من إنتاجها ؟ وشيء يجعلني أقول ، حسناً ، لقد تمكنت من إنتاجها في وقت ما ، ولكنني لا أستطيع أن أنتج مثلها الآن . إنه شعور رائع أن أشاهد أعمالاً قديمة تعرض جيداً ، ولكنني أشعر أنه من المستحيل أن أنتج نفس العمل مرة ثانية بنفس الطريقة . يضاف إلى ذلك أنني أنتج جميع أعمالتي في وقت قصير ، وبالكاد أتذكر كيف تم إنتاجها ؛ مما يجعل العرض مفاجأة بالنسبة لي أنا أيضاً . كما أنني لا أرغب في إعادة أي شيء بالطريقة نفسها مرة أخرى . فلا أرغب مثلاً أن أعبر عما بداخلي مرة أخرى بالطريقة القاسية نفسها التي عبرت بها في باليه ذى اللحية الزرقاء مثلاً ؛ ولكن قد أعبر عنه بطريقة مختلفة هذه المرة .

س : هل تفضلين أعمالاً معينة عن الأخرى ؟

ج : يعجبني ، في الواقع ، كثيراً من الأعمال . ويعتمد هذا في أغلب الظن على مدى نجاح كل عمل عدد عرضه .

س : هل هناك فرق كبير بين عمل وآخر ، لدرجة أنه يؤثر على شعورك تجاه كل عمل ؟

ج : تظل الأعمال بالطبع كما هي ، لا تتغير . ولكن الراقصين الذين ينقلون العمل إلى المتفرجين هم المسؤولون عن نقل المعنى . والأمر الغريب أنه من الملاحظ أن أول عرض لأي عمل يكون دائماً أفضل من الثاني .

س : هل تشاهدين جميع العروض التي تقدمها فرقتك ؟

ج : معظمها .

س : هل تستطيعين حصر عدد العروض التي لم تشاهديها ؟

ج : ربما لا أستطيع عدّها على أصابع اليد ولكنني أستطيع حصرها . ويرجع عدم تمكّني من مشاهدة هذه العروض إما لولادة الطفل ، أو لاضطراري في حالات نادرة للإنعزال والتفكير في مشكلة ما ، ولكن باستثناء ذلك أشاهد جميع العروض .

س : لماذا يتحتم عليك في المقام الأول مشاهدة جميع العروض ؟

ج : (تضحك باوش) ربما لشعوري بأنني ينبغي أن أكون هناك لجلب الحظ ودفع الأذى عن أعضاء الفرقة . يضاف إلى ذلك ، رغبتني في أن أكون جزءاً من العرض ، فإن لم أشاهده ، فلن أشعر مطلقاً أنني جزء منه . ذلك لأن العرض ، والفرقة ، وباوش أشياء لا تتجزأ . فبينما تعرض الفرقة ، وأنا أجلس لأشاهد ، أشعر أنه عرضي أنا أيضاً .

٢٦ نوفمبر ١٩٨٢

لا تزال فضولية

س : إذا كان قد جاءك أحد ، منذ عشر سنوات ماضية ، وقال لك إنك ستعملين في مدينة فوبرتال لمدة عشر سنوات ، هل كنت ستصدقيه ؟

ج : لن أصدق به بالطبع ، فطوال السنوات التي قضيتها في مدينة فوبرتال كنت أعيش وكأنني سأرحل عنها غداً . ولم يتغير هذا الشعور حتى الآن .

س : لقد تعودت على التقاعد للعمل لمدة عام واحد فقط ، وتجديد هذا التعاقد كل عام ، فهل تغير هذا النعود الآن ؟

ج : لا ، لم يتغير مطلقاً . ولكن ليست رغبة لدى في ذلك ، بل لأنني أخذ في الاعتبار سائر أعضاء الفرقة . فربما يتركون جميعاً الفرقة فجأة ، ولا يتبقى منهم أحد ليكمل العمل .

س : هل من الجائز أن تكملى عملك في مكان آخر غير المكان الذي تعملين فيه حالياً ؟

ج : لقد أتاحت لي ، ولعدد قليل من أعضاء الفرقة عدة فرص للعمل في أماكن أخرى . ولكن لعدم توفر ذلك للفرقة ككل ، وكذلك للظروف الاقتصادية ، لم نتمكن في ذلك الوقت من العمل في مكان آخر . ولا يوجد الآن أى احتمال للانتقال إلى مكان آخر .

س : يبدو للناظر من الخارج أن الفرقة قد حققت ، بعد مرور عشر سنوات على تكوينها، نجاحاً كبيراً ، فهل هذا شعورك أيضاً ؟

ج : كل ما أستطيع أن أقوله أننا نعمل بجد كل يوم . ولكن لا تزال هناك أمور صغيرة تشغلنا . ويوجد ما هو أهم منها .

س : هل هذا يعنى أنك لم تحققى مع الفرقة أى تقدم خلال السنوات العشر الماضية ؟

ج : لا شك أن إنتاج أى شيء يعطى المرء إحساساً بالثقة ؛ ولاشك أن تمكنى الآن مثلاً من التعبير عن نفسى بطريقة أفضل من الماضى - بالرغم من أنني لازلت احتاج أن أتقدم في هذا الأمر - يعد تقدماً كبيراً . الأمر الذى لم أستطع أن أحققه مطلقاً في الماضى إذ كنت أشعر دائماً بالخوف والاضطراب

الشديد . يضاف إلى ذلك معرفتي الآن للكثير ، ليس فقط عن نفسي ، ولكن عن الهيئـة بأكملها . أما بالنسبة لإنتاج أعمالى ، فيبدو أنى لم أتـعلم شيئاً ، إذ يتطلب الأمر أن أبدأ من جديد فى كل مرة فى إنتاج أى عمل ، وأن أخرج فكرة من لاشىء .

س : لقد ذكرت من قبل أنك فى كل مرة تبدئين عملاً جديداً ، ولا تستطيعين حتى أن تتذكرى أبسط الخطوات ، وأسهلها ، أليس كذلك ؟

ج : بلى ، هذا صحيح .

س : ولكلك الآن ، بعد التغير الواضح الذى حدث فى طريقة عملك فى السنوات العشرة الماضية لم تعودى تبدئين أعمالك بخطوات ، أليس كذلك ؟

ج : بلى ، هذا ما يبدو ظاهرياً ، إذ يبدو أن الرقص بدأ يقل فى أعمالنا الآن عما كان عليه من قبل . ولكن واقعياً ، هذا غير صحيح . فدائماً ما أحاول ، أثناء البروفات ، توضيح أمور تتعلق بأشكال حركية . على أننا عند البدء فى الإنتاج الفعلى للعمل ، تختفى كثير من هذه الحركات ، لتظهر غيرها من الحركات . ولا يعنى هذا أنى أحاول إلغاء الحركات ، بل على العكس ، فأنا أريد الرقص ، ولكن تكمن الصعوبة الحقيقية فى إيجاد السياق المناسب له ، حتى لا يكون عبارة عن مجرد فواصل فى العرض ، بل مكوناً للعرض ذاته ، ومعبراً عما يريد الراقص أن يقوله .

س : لقد قمت مع الفرقة فى السنوات العشرة الماضية ، بإنتاج نوع جديد من الرقص ، لم يظهر من قبل سواء فى العروض الراقصة أو فى المسرح ، فهل حدث ذلك عمداً ؟

ج : مطلقاً ، فقد حدث بطريقة تلقائية .

س : من أين أتيت هذا النوع الجديد إذن ؟ هل برز نتيجة عدم اقتناعك بأعمالك السابقة مثلاً ؟

ج : لا ، ليس الأمر كذلك . كل ما فى الأمر أننا شعرنا أن هناك ما نريد أن نقوله ، فبدأنا نبحث عن الوسائل التى يمكن من خلالها أن نعبر عنه ، وما حدث ببساطة ، أننا وجدنا بالفعل هذه الوسائل ، التى تنوعت فى أغلب الأحيان من عمل لآخر .

ن : لقد قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص ، فى السنوات الماضية ، عروضاً خارج مدينة فوبرتال تساوى تقريباً ضعف عدد ما قدمته فى فوبرتال نفسها .
ولاشك أن هذا يعد نجاحاً كبيراً أحرزته الفرقة ، فكيف أثر هذا النجاح على الفرقة ؟ هل ساعد ذلك على تجميعها بصورة أكثر من الماضى ؟

ج : يستمتع معظم أعضاء الفرقة ، فى أغلب الظن ، استمتاعاً كبيراً بالسفر وبمقابلة شخصيات من بلاد مختلفة ، من مختلف أنحاء العالم ، ويميلون بصفة عامة إلى الترحال . ولا يثنىهم عن ذلك أى شىء ، حتى هؤلاء القادمين من مناطق ذات جو معتدل وشمس ساطعة ، وسماء صافية ، والذين كنت أتوقع أن يفضلوا البقاء فى فوبرتال .

س : هل تؤثر كثرة الترحال بطريقة سلبية على العمل ؟ وهل يستهلك السفر فترات طويلة كان من الأفضل أن تنفق فى العمل ؟

ج : لا أعتقد ذلك ، بالرغم من أننى لا أستطيع أن أنكر أن هذا الشعور يتأبنى أحياناً كثيرة . ذلك لأن الإنتاج الفعلى لأى عمل هو الدافع القوى لإنتاجه . وينقسم الإنتاج إلى مرحلتين ، المرحلة الأولى هى المرحلة التى يتطور فيها العمل ويصل إلى النقطة التى نستطيع أن نقول فيها حسناً ، هذا ما نريد أن نقدمه للجمهور ؛ والمرحلة الثانية ، والتى لا تقل أهمية عن الأولى ، هى العرض الفعلى . ومن هنا ، فالسفر يساعدنا على تحقيق هذه المرحلة الثانية وتقديم عدد هائل من العروض . ولكننا إذا بقينا فى فوبرتال بكل هذا الكم من الرقصات الذى لدينا ، لن نتمكن أن نعرض منه سوى بضعة عروض قليلة لكل رقصة . ومن هنا فالسفر هام جداً بالنسبة لنا .

س : لقد أضيف إليك فى أغسطس الماضى عبء جديد عندما توليت رئاسة قسم الرقص فى فولكفانج بأيسن . فكيف يتناسب هذا مع عملك كرئيسة فرقة فوبرتال للمسرح الراقص ؟

ج : لم أفكر من قبل فى تولي رئاسة قسم الرقص فى مدرسة فولكفانج بأيسن ، وعندما طلب من ذلك ، ظننت أنه أمر لن أستطيع القيام به ، إذ لدى ما يكفينى من الأعباء ، ولا أملك حتى الوقت اللازم للقيام بالأعمال التى يجب أن أقوم بها . ولكننى ، من ناحية أخرى ، كنت أعلم أنه من الصعب إيجاد رئيس للمدرسة ، يعرف احتياجاتها ، ويشعر بالمسئولية تجاهها . ومن هنا

شعرت بمسئولية تجاه هذه المدرسة، وشعرت أنه لا ضرر من التجربة ، فلعلنى أستطيع تحمل هذه المسئولية . والآن ، يمكننى أن أقول ، بعد أن عملت لبضعة شهور بها ، أن الأمور تسير على ما يرام ، وأنتى اتخذت القرار السليم . يضاف إلى ذلك ما أشعر به من متعة حقيقية فيما أقوم به ، وتيقن أن تغييراً ما سيحدث بهذه المدرسة . كما أن عملى فى المدرسة وعملى مع الفرقة أصبحا الآن ، بخلاف ماكانا عليه فى أول الأمر ، شيان مرتبطان ومتلازمان . ولايعنى ذلك أنى أتوقع أن ينضم طلاب هذه المدرسة إلى الفرقة ، لا ، مطلقاً ، ولكنى لا أجد عملى فى المدرسة أمراً غريباً ، أو غير مألوف لى ، كما كان فى بادىء الأمر .

س : كيف يتحقق هذا الارتباط بين العاملين من الناحية الفنية technical ؟

ج : إننى أظل فى مدينة إيسن للدراسة والمتابعة بقدر المستطاع ، وأعين نائبين ، أحدهما مسئول عن النواحي الإدارية ، والآخر* عن نواحي الفن . ويكون مسئولو الإدارى على اتصال دائم بى لإبلاغى باللازم . كما أننى أدعو بعض الطلاب المتفوقين للحضور إلى فورتال مرة كل أسبوع ، حتى نتمكن من إقامة علاقات وطيدة معاً . فلا أكون مجرد رئيسة تقوم بالتوقيع على الأوراق اللازمة ، بل أعرف الطلاب جيداً وأعمل معهم .

س : هل فى هذا التصرف نوع من الرجوع للأصل ، أى لأصلك ؟

ج : لا ، لا أرى الأمر هكذا . ولكنى بطبيعة الحال دائمة البحث والاكتشاف . ولا أريد أن أبقى فى مكان بعينه الآن ، بل أريد أن أعرف الكثير وأفعل الكثير .

٢٣ ديسمبر ١٩٨٣

* هو جون سيبرون Jean Cebron

بيننا باوش السيرة الذاتية وفهرس الأعمال

١٩٤٠ ميلادي

- ولدت بيننا باوش في السابع والعشرين من يوليو عام ١٩٤٠ في مدينة زولينجن Solingen ؛ وكان والدها صاحب أحد المطاعم الكبيرة .

١٩٥٥

- التحقت بارش عام ١٩٥٥ بمدرسة فولكفانج بأيسن ، حيث تعلمت الرقص تحت إشراف كورت يوس Kurt Joss .

١٩٥٩

- أكملت عام ١٩٥٩ الامتحانات النهائية في مجال الرقص على خشبة المسرح ، وهي امتحانات خاصة بأصول التظيم .

- فازت بجائزة فولكفانج لما أحرزته من إنجازات .

- مُنحت بعثة إلى الولايات المتحدة الأمريكية لإكمال دراستها في مجال الرقص في الـ DAAD (أى الأكاديمية الألمانية لتبادل الخدمات) .

١٩٦٠

- التحقت عام ١٩٦٠ بمدرسة يوليارد للموسيقى Juilliard School of Music بولاية نيويورك ؛ وتعلمت هناك على يد الكثير من أمثال أنطوني تيودور- An- tony Tudor ، جوزي ليمون Jose Limon ، والفريدو كورفينو AL Fredo Corvino ، ومارجريت كراسكي Margaret Craske ، ولوي هورست Louis Horst ، ولا ميرى La Meri وغيرهم .

- عضواً في فرقتي بول ساناساردو Paul Sanasardo ودونيير فوير Donyer Feuer للرقص .

١٩٦٦

- عملت - بالاشتراك مع بول تيلور - في الباليه الأمريكي الجديد في دار الأوبرا بنيويورك .

١٩٦٨-١٩٦٦

- عملت مع فرقة فولكفانج للباليه ، حديثة التأسيس ، حيث كورت يوس مخرجاً .

- اشتركت فى عدد من العروض الداخلية والخارجية (الدولية) ، وكثير من المهرجانات ، من بينها المهرجان الذى عقد فى شفيتسجن Schwetzingen ، ومهرجان سبوليتو Spoleto ، ومهرجان سالزبورج Salzburg .

- عملت مع جون سيرون .

١٩٦٨

- قامت بتصميم وإخراج بعض أعمال الباليه ، مثل باليه شذرات Fragmente ، موسيقى : بيلا بارتوك Bela Bartok ، وباليه فى رياح الزمن IN Wind der Zeit ، موسيقى : ميركو دورنر Mirko Dornier .

١٩٦٩

- قامت بتصميم وإخراج أوبرا الملكة الساحرة The Fairy Queen ، تأليف هنرى يورسيل ، وتقديمها فى مهرجان شفيتسجن .

- فازت بالجائزة الأولى فى مسابقة فن الكوريوجرافيا فى مدينة كولونيا Cologne لتصميم وإخراج باليه فى رياح الزمن .

- أسند إليها د. هانس تسوليج Hans Zullig إدارة ستوديو فولكفانج للرقص .

- عملت بالتدريس فى مدرسة فولكفانج بأيسن .

١٩٧٠

- قُدم لأول مرة باليه بعد الصفر Nachnull ، موسيقى : إيفو ماليك Ivo Malec .

- عملت كمصممة رقصات زائرة فى مركز روتردام للرقص بهولاندا .

١٩٧١

- قُدمت عام ١٩٧١ عدة عروض فى ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، من بينها عروض قُدمت فى مهرجان كونيكت ، ومهرجان ساراتوجا .

- تقديم أول عرض باليه حركات للراقصين Aktionen fur Tanzer ، موسيقى :
جونتر بيكر Gunter Becker . قدم هذا العرض بعض أعضاء فرقة فولكفانج
لللباليه ، بتفويض من مسرح فوبرتال .

١٩٧٢

- قامت عام ١٩٧٢ بتصميم وإخراج أوبرا تانهويزر ** Tannhauser التي قدمها
بعض أعضاء فرقة فولكفانج لللباليه .
- اشتركت في مهرجان ساراتوجا .
- قامت بتدريس الرقص الحديث .
- عملت كمصممة رقصات لفرقة بول سانا ساردو بنيويورك .

- تقديم العروض الأولى لـ أغنية الهددة Wiegenlied ، وأغنية ايها الجعران
الصغير طر Maikafer flieg ، و فيلبس ٨٣٦٨٨٥ دس. ي Philips 836885
D.S.Y ، تأليف بيار هنري Pierre Henry .

١٩٧٣

- قدمت باوش عام ١٩٧٣ ، عروضاً في عدة مدن ، كمدينة شتوت جارت
Stutt-gart ، وروتردام ، ومدينة الهاج بهولندا Den Haag ، ولندن ، ومانشستر .
- فازت بجائزة الترقية للمفانين الشباب في نورث راين وستفاليا North Rine
Westphalia .

١٩٧٤ / ١٩٧٣

- تولت عام ١٩٧٣ / ١٩٧٤ إدارة مسرح فوبرتال للرقص .

** هذه الأوبرا لمؤلف الموسيقى الألماني وقائد الأوركسترا المرموق ريتشارد فاغنر Richard
Wagner (١٨١٣ - ١٨٨٣) الذي كان أول من تعمس للصفات الدرامية في الموسيقى بعد
إعجابه بالسيمفونية التاسعة لـ بيتهوفن . كان تانهويزر مغنى من القرن الثالث عشر ، قام
بالحج إلى روما ليخبر الله له ذنوبه ؛ وكان هذا موضوع الأوبرا التي ألفها فاغنر والتي تحمل
نفس الاسم . (المترجم) .

٥ يناير ١٩٧٨

- عرضت في الخامس من يناير عام ١٩٧٤ رقصة فريتس Fritz .

موسيقى : جوستاف مالر Gustav Mahler ، وفولف جانج هوف شميت Wolfgang Hufschmidt .

تصميم الملابس : هرمان ماركارد Hermann Markard ، ورولف بورتك Rolf Bor-tik .

شارك في العرض : هيلترود بلانك ، فريتس ، Hiltrud ، مالوى آردوه Malou Ai-raudo ، دور الأم ، ، يان ميناريك ، وله اسم آخر ين ميندو ، وهو يلعب دور الأب ، شارلوتى بوتلر Charlotte Butler ، الجده ، ، دومنيك ميرسى Dominique Mercy ، رجل يرتدى قميصاً ، ريتا لورى كانين Rita ، سيدة صلعاء ، أدكورت لاند Ed Kortlandt ، رجل - امرأة ، كارلوس أورثا Carlos Orta ، رجل ، ، تيتس كابرورسما Tjitzke ، سيدة ترتدى فرواً أسود اللون ، ، هاينتس زم Heinz Samm ، رجل بدين ، ، كاتارينا دينى زوت Catherine Denisot ، فتاة ذات ذراعين طويلين ، ، فولف فرنر فولف Wolf Werner Waf ، أنف ، ، مونيك زاجون Monika Sagon ، فتاة - عجوز - رجل ، ، مونيك فاكر Monika Wacker ، سيدة تمسك شمسية ، ، يون جفن John Giffin ، جوا بينالفا Joao Penalva ، تابعان سياسيان ، ، جابريل Gabriel Sala ، رجل يرتدى معطف ، ، فيفيان نيوبورت Vivienne New-port ، فتاة .

- عرضت أيضاً نفس هذه الأمسية المنصدة الخضراء Dergrune Tisch ، تأليف كورت يوس ، و ألعاب رعاة البقر Rodeo ، تأليف أجنييس دو ميل Agnes de Mille .

- قامت باوش بتمثيل دور إيفون فى أوبرا إيفون Yvonne ، تأليف فيتولد جومبرو فيتش Witold Gombrowicz ، موسيقى بوريس بلاخر Boris Blacher .

٢٧ أبريل ١٩٧٨

- عرضت الأوبرا الراقصة افيجينيا فى تاورس Iphigenie auf Tauris فى الحادى والعشرين من أبريل عام ١٩٧٤ .
مدة العرض : ساعتان .

موسيقى : كريستوف فيللى بالذ Christoph Willi bald Gluch

تصميم الملابس والديكور : بينا باوش ، ويورجن دراير Jurgen Dreier

شارك فى العرض : مالاوايرودو ، أفيجينيا ، دومنيك ميرسى ، أورست ،
آدكورت لاند ، بيلاديوس ، كارلوس أورتا ، توس ، كولين فيلدران Colleen
Finneran يون جفن John Giffin ، ميديا ، يوزفينا أنا آندى كوت ، كليتمسترا ،
نيتس كابوروسما ، إليكترا ، هانس بوب ، أجاممون ، وقام كل من يوزفينا أنا
آندى كوت ، وهيلترود بلانك ، وكاتارينا ديني زوت ، وكولين فيزان ، وتيتس
كابوروسما ، ومارجريت هوجن برجر Huggenberger ، وشارلوت بوتلر ، وريتا
لورى كاني ، وفيغان نيوبورت ، ومونيكا فاكر بدور الكاهنات . وقام كل من يون
جفن ، ورالف جرانت Ralph Grant ، وكارلوس أورتا ، أرنالدو ألفارى Amaldo
بدور كليتمسترا . وكذلك قام كل من يون جفن ، ورالف جرانت ، وهانس بوب ،
وأرنالدو ألفارى بدور الحراس .

١٩٧٤

- قامت باوش بتصميم وإخراج عرض رباطنا عنق Zwei Krawatten .

- تقديم عرض ارتجال الجاز الحر Free Jazz Improvisation حيث يقوم دتلف
شوننبرج Detlef Schonenberg بعزف الآلات الإيقاعية ، وجونتر كريست مان
Gunter Christman بعزف الترومبيت .

١٩٧٤

- تقديم موسيقى راقصة على نمط أغاني البوب القديمة بعنوان سوف أصبحك
للناصية Ich bring dich un die Ecke ، لإخراج كارل كيندل Karl Keindl . شارك
فيها جميع الراقصين الذين ذكرت أسماؤهم أعلاه . انقسمت هذه الموسيقى
الراقصة إلى خمسة أجزاء على نمط خمس أغاني منفصلة : الأولى ، أداء ين
ميندو ، الثانية ، مالدو آيدادو ، ودومنيك ميرسى ، الثالثة ، ميشائل دى كامب ،
وآدكورت لاند ، دومنيك ميرسى ، والرابعة يوزفينا أنا آندى كوت ، والخامسة ،
مارليس ألت ، ومالدو آيرادو ، وميشائل دى كامب ، ويوزفينا أنا آندى كوت ،

* هي مجموعة من آلات الطرب فيها كمنجان عاديان وكمنجة واحدة كبيرة ، وكمنجة
واحدة قرارية . (المترجم) .

وكولين فيزان ، وآدكورت لاند ، ويولاندا مايد ، ودومينيك ميرس ، وين ميندو ،
وفيغيان نيوبورت .

- عرضت في هذه الأمسية أيضاً مدينة كبيرة Gro Bstadt ، تأليف : كورت
يوس .

٢٣ مايو ١٩٧٥

- عرضت باوش ، بالاشتراك مع هانس بوب الأوبرا الراقصة أورفيوس ويوريد
يكي Orpheus und Eurydike في الثالث والعشرين من مايو عام ١٩٧٥ .

مدة العرض : ساعتان وخمس عشرة دقيقة .

موسيقى : كريستوف فيللي بالد جلوك

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : دومينيك ميرس ، أورفيوس ، مالدو آيرادو ، يورديكي ، مارليس
ألف ، الحب . قام بتقديم المشهد المعبر عن الحزن كل من : مارليس ألت ،
بدروبيش Pedro Bisch ، هيلترود بلانك Hiltrud Blanch ، تيتس كا برورسما ،
سوكوير ، ميشائل دي كامب ، لازلو فيني فيز Laszlo Fenyves ، كولين فيزان ،
لايوس هورفات Lajos Horvath ، مارجريت هوجن برجر ، ستيفاني ماكون
Stephanie Macoun ، يولاندا ماير ، وين ميندو ، فيغيان نيوبورت ، باربارا باسوف ،
مونيكا فاكر ، باري فيلكتسون .

كما قدم المشهد المعبر عن العنف كل من : هاينتس زم ، ميشائل دي كامب ، ين
ميندو . مارليس ألت ، بدروبيش ، هيلترود بلانك ، تيتس كابوروسما ، سوكوير ،
لازلو فيلي فيز ، كولين فيزان ، لايوس هورفات ، مارجريت هوجن ، برجر ،
ستيفاني ماكون ، يولاندا ماير ، فيغيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، مونيكا فاكر .

قدم المشهد المعبر عن السلام كل من : مونيكا راجون ، هاينتس زم ، نارليس ألت ،
هيلترود بلانك ، سوكوير ، فيغيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، مونيكا فاكر ،
بدروبيش ، تيتس كابوروسما ، ميشائل دي كامب ، لازلو فيني فيز ، مولين
فيزان ، لايوس هورفات ، مارجريت هوجن برجر ، ستيفاني ماكون ، يولاندا
ماير ، ين ميندو ، باري فيلكتسون .

قدم المشهد المعبر عن الموت كل من : هابنتس زم ، ميشائل دى كامب ، ين ميندر ، مارليس ألت ، بدرو بيش ، هيلترود بلانك ، تيتس كا برورسما ، سوكوير ، لازلو فينى فيز ، كولين فيزان ، لايوس هورفات ، مارجریت هوجن برجر ، ستيفانى ماكون ، يولاندا ماير ، فيفيانتيوبورت ، باربارا سوف ، مونیکا فاكر ، بارى فيلكسون .

٣ ديسمبر ١٩٧٥

— عرض باليه قران الربيع Fruhlingsopfer فى الثالث من ديسمبر عام ١٩٧٥ ، وهو باليه مكون من ثلاثة أجزاء .

تأليف : بينا باوش .

مدة العرض : ساعتان .

موسيقى : ايجور سترافنسكى Igor Stravinsky

تعاون مع باوش : هانس يوب

تصميم الملابس والديكور : رولف لوريتسك .

— عرضت أيضاً رياح غربية Wind von West .

موسيقى : موسيقى قصة قصيرة تُغنى (١٩٥١)

شارك فيها : يوزفينا آنا آندى كوت ، ين ميلندو ، ادكورت لاند ، تيتس كابرورسما ، مونيكازاجون ، نارليس ألت ، بدرو بيش ، هيلترود بلانك ، سوكوير ، فيرناندو كورتيتو Fernando ، ميشائل دى كامب ، أسكو ادمندسون Esco Edmondson ، لازلو فينى فيز ، كولين فيزان ، لايوس هورفات ، نارجریت هوجن برجر ، يولاندا ماير ، ستيفانى ماكون ، فيفيان ينوبورت باربارا باسوف ، هابنتس زم ، مونیکا فاكر ، بارى فيلكسون .

— تقديم عرض الربيع الثانى Der Zweite Fruhling .

* هى حركة موسيقية ينبغى أن تكون شديدة السرعة ، بالإضافة إلى وجوب تجنبها للمعاطفة (المترجم) .

للموسيقى : ثلاث قطع موسيقى سهلة ، تعزف على البيانو بواسطة عازفين يحزقان
بكلنا اليدين ، وهى : قالس (١٩١٥) مكون من ثلاث قطع موسيقية على الناي
(١٩١٩) : القطعة الأولى : ثلاث قطع موسيقية على ربابية وترية * (١٩١٤)
مهدة إلى أنست أنسرمت Ernest Ansermet .

القطعة الثانية : سكرتو * ، والثالثة ، غناء مضبوط . هذا بالإضافة إلى رقصة
التانجو للاروكسترا بطيئة الحركة (١٩٤٠ - ١٩٥٣) ، ثماني آلات مصغرة
(١٩٢٠ - ١٩٦١) : الفرتو * . يضاف إلى ذلك أيضاً خمس قطع موسيقية سهلة
تعزف على البيانو بواسطة أربع أيدي ، منها : الاندانتى * (١٩١٧) ، ثماني
الآلات مصغرة (١٩٢٠ - ١٩٦١) : لارغيتو * .

اشترك فيها : فيفيان نيوبورت ، ميشائل دى كامب (وقاما بدور الزوج والزوجة
المتقدمين فى السن) ، يورفيانا أنا أندى كوت ، كولين فيزان ، ين ميندو ، مارليس
أنت (وقاما جميعاً بدور الذكريات) .

- تقديم عرض قربان الربيع Das Frühlingsopfer ، والصور فيه مأخوذة من
صور للأوتان فى روسيا (١٩١٣) .

للموسيقى : موسيقى قربان الربيع نفسها .

شارك فيه : مارليس زلت ، هيلترود بلانك ، نيتس كاربورسما ، سوكوير ، يورفيانا
أنا أندى كوت ، كولين فيزان ، مارجرى هوجن برجر ، ستيفانى ماكسون ،
يولاندا ماير ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، مارى - لويز تيلي - Marie
Luise Thiele ، مونىكا فاكر ، بدروبيش ، فيرناندو كورتيزو ، جاى ديتو - Gvy De
tot ، ميشائل دى كامب ، اسكو ادمندسون ، لازلو فينى فيز ، لوتس فورستر Lutz
Forster ، وإرفن فريتشه Erwin Fritsche ، لايبوس هورفات ، أدكورت لاند ، ين
ميندو ، هاينتس زم ، بارى فيلكنسون .

* متوسط فى سرعة العزف .

** إحدى السرعات التى تحدد الأداء الأوركسترالى والغنائى ، وهى ما بين
المتوسط فى السرعة والشديد البطء .

* المتوسط فى البطء .

١٥ يونيو ١٩٧٦

- تقديم رقصة الخطايا السبع المميتة The Seven Deadly Sins

مدة العرض : ساعتان وربع .

موسيقى : كورت فايل Kurt Weill

الخصوص تأليف : برتولد برخت

أخرجت الرقصة بالتعاون مع : هانس بوب

تصميم الملابس والنيكور : رولف بورتسك .

- عرضت أيضاً الخطايا السبع المميتة للمواطن البسيط Die Sieben Todsünden

. der Kleinburger

شارك فيها : آن هولنج Ann Holing ، آن الأولى ، ، يوزفينا آنا آندى كوت ، آن الثانية ، تسولت كتسرى Zsolt Kelszery ، فيلى نت Willi Nett ، زيجفريد شميت Siegfried Schmidt ، أوسكار بوج شالزر ، العائلة ، ، هيلفريد بلانك ، تيتس كايبروسما ، أليزابيث كلارك ، سوكوبر ، كولين فيزان ، مارجريت هوجن برجر ، ستيفاني ماكون ، يولاندا ماير ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، مونكا زاجون ، مونكا فاكر ، بدروبيش ، فيرناندو كورتيتو ميشائل دى كامب ، أسكو ادميندسون ، لازلو فيني فيز ، لايبوس هورفات ، أدكورت لاند ، ين ميندو ، هانس بوب ، هاينتس زم ، بارى فيلكسون .

- تقديم عرض لا تخشوا شيئاً Furchtet Euch nicht الذى استمد بعض الأغاني

والقطع الموسيقية من أوبرا الشحاذين The Three Penny Opera ، و موسيقى

الشحاذين الصغيرة The Little Threepenny ، ونهاية سعيدة Happy End ، و

قدس الموتى برلين The Berlin Requiem ، وقيام وسقوط مدينة ماهوجنى The

. Rise and Fall of the City of Mahagonny

شارك فيه : ميتسشيلد جوس مان Mechthild Grossmann ، آن هولنج ، كارن

رازيمناك Karin Rasenack ، أيش لويكرت Erich Leukert ، نارليس ألت ، هيلفريد

بلانك ، تيتس كا برورسما ، أليزابيث كلارك ، سوكوبر ، يوزفينا آنا آندى كوت ،

كولين ميزان ، مارجريت هوجن برجر ، ستيفاني ماكون ، يولاندا ماير ، فيفيان

نيوبورت ، باربارا باسوف ، مونيكا زاجون ، مونيكا فاكر ، بدرو بيش ، فرناندو كورتيتسو ، ميشائل دى كامب ، اسكودموندسون ، لازلو فينى فيز ، لايس هورفات ، أدكورت لاند ، ين ميندو ، هانس بوب ، هاينتس زم ، بارى فيلكنسون .

١٩٧٧

– تقديم عرض ذى اللحية الزرقاء – بينما كان يستمع إلى شريط مسجل لأوبرا بيلابرتوك بعنوان قلعة الدون ذى اللحية الزرقاء . يتألف هذا العرض من عدة مشاهد .

مدة العرض : ساعتان متواصلتان دون استراحة .

تعاون قين مع باوش : رولف بورتسك ، ماريو سيتو Mario Cito ، هانس بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

اشترك فيه : ماريس ألت ، ين مينو – أرنالدو ألفارى ، أنا مارى بيناتى ، هيلترود بلانك ، نيتس كابروسما ، فيرناندو كورتيتو ، ماريون سيتو ، أليزابيث كلارك ، جاى ديتو ، ميشائل دى كامب ، مارى ديلينا ، اسكودموندسون ، يوزفينا آنا آندى كوت ، كولين فيزان ، يون جفن ، أدكورت لاند ، لويز ب. لياج ، يولاندا ماير ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، هانس بوب ، مونيكا زاجون ، هاينتس زم ، مونيكا فاكر .

١٩٧٧

– تقديم أغنية تعالى أرقص معى Komm tanz mit mir ، المبنية على الأغنية الشعبية القديمة .

مدة العرض : ساعتان متواصلتان دون استراحة .

تعاون مع باوش : رولف بورتسك ، رالف ميلدا Ralf Milde ، هانس بوب

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : يوزفينا آنا آندى كوت ، جيسبرت روش كامب Gisbert Ruschkanp – أرنالدو ألفارى ، أنا مارى بيناتى ، هيلترود بلانك ، نيتس كابروسما ، فيرناندو كورتيتو ، ماريون سيتو ، أليزابيث كلارك ، جاى ديتو ، مارى ديلينا ، اسكودموندسون ، كولين فيزان ، يون جفن ، أدكورت لاند ، لويز ب. لياج ،

يولاندا مايرا ، بن ميندو ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، هانس بوب ، مونيكا زاجون ، هاينس زم ، مونيكا فاكر .

١٩٧٧ / يونيو

– تقديم عرض الخطايا السبع المميتة في مدينتي نانسي Nancy ، وفيينا Vienna .

١٩٧٧ / أغسطس

– تقديم عرض الخطايا السبع المميتة و قربان الربيع في برلين ، و ذى اللحية الزرقاء في بلجراد ، و الخطايا السبع المميتة في بروكسل .

٣٠ ديسمبر ١٩٧٧

– تقديم أوبريت رحيل ريناتا Renate Wandert aus .

مدة العرض : ثلاث ساعات .

الموسيقى : تتألف من أغاني بطيئة وغيرها من الأغاني ، وضربات موسيقية معينة يعزفها كل من برج مان – ليجراند Bergmann Legrand ، وجرجور ، ومانسيني Mancini ، وروديجيرز ، وشولتس – ريشل Schulz - Reichl ، وفنكلر ، وفرانس شмит ، وماكس شتز .

تعاون مع باوش : رولف بورتسك ، ماريو سيتو ، هانس بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

اشترك فيها : مالاو آريادو ، مارليس ألت ، أرنالدو و ألفارى ، آنا ماري بيناني ، هيلتروود بلانك ، تيتس كا برور سما ، فيرناندو كورتيتو ، ماريون سيتو ، ماري ديلينا ، يوزفينا آنا أندى كوت ، يون جفن ، أدكورت لاند ، لويذب ، لياج ، دومنيك نيرس ، يولاندا ماير ، بن ميندو ، فيفيان نيوبورت ، باربارا باسوف ، جاك أنطوان بتاروتس ، إلين بيكون Elaine Picon ، مونيكا زاجون ، هاينس زم ، دانا روبين سابيرو Dana Robin Sapiro ، مونيكا فاكر ، أريش لويكرت .

٢٤ أبريل ١٩٧٨

– تقديم مقطوعة أخذها من يدها ، وقادها إلى داخل القلعة ، بينما تبعهما الآخرون .

تأليف : بينا باوش .

مدة العرض : ساعتان ونصف تقريباً .

تعاون مع باوش : أولا بلوم دويتر U la Blum Deuter ، هانس ديتر كينبل Hans Dieter Knebel ، أنجبورج فون ليتسمائيت Ingeborg von Liebezeit ، كللوس مورجن شترن Klaus Morgenstern ، كانارينا شوماخر Schumacker .

تصميم الديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : سوناتشير فينا Sona Cervena ، يوز فينا أنا أندى كوت ، ميتسشلد جروس مان ، هانس ديتر كينبل ، رولف لوتريجر ، دومنيك ميرسي ، يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، فولكر سبنجلر ، فيتاس زييليشيل Vitus Zeplichal .
عرضت هذه المقطوعة أول مرة في مدينة فوبرتال في التاسع من نوفمبر عام ١٩٧٨

(ولكن لم يشارك فيها في هذه المرة فولكر سبنجلر)

٢٠ مايو ١٩٧٨

- تقديم عرض قهوة موللر .

مدة العرض : ثلاثون دقيقة تقريباً .

موسيقى : هنرى يورسيل .

تصميم الديكور : رولف بورتسك .

شارك فيه : مالاو آيراودو ، بينا باوش ، ميريل تانكارد Meryl Tankard ، رولف بورتسك ، دومنيك ميرسي ، يان ميناريك .

تصميم الرقص : حيرهارد بونر Gerhard Bohner ، جي جي - جيورجيه كانتوليانو ، هانس بوب .

٢٨ يونيو ١٩٧٨

- تقديم عرض تعالى ، أرقص معي في أمستردام في مهرجان هولندا .

٩ ديسمبر ١٩٧٨

- تقديم مقطوعة كونفاكت هوف kontakthof .

مدة العرض : ساعتان وخمس وأربعون دقيقة .

موسيقى : شارلى شابلين ، أنطون كاراسى ، يوان لايوساس Juan Liossas ، نينو روتا Nino Rota ، ين سبيليز Jean Sibelius ، وغيرهم .

تعاون مع باوش : رولف بورتسك ، ماريون سيتو ، هانس بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : أرناالدو ألدارى ، جارى أستين كراكير Gary Austin Cracker ، فيرناندو كورتيتو ، إليزابيث كلارك ، يوزفينا أنا أندى كوت ، لوتس فورستر ، يون جفن ، سيلفيا كسل هيم Silvia Kesseiheim ، أد كورت لاند ، لويز ب. ليلاج ، مارى ديلينا ، بياتريس ليوناتي ، آنا مارتسن ، يان ميناريك ، فيفيان نيويورت ، آرثور روز نفلد Arthur Rosenfeld ، مونىكا زاجون ، هاينتس زم ، ميريل تانكارد ، كريستيان ترولاس .

مغنى / مغنية ١٩٧٩

- جولة حول دول جنوب شرق آسيا لتقديم قربان الربيع و الخطايا السبع المميتة .

١٩٧٩

- تقديم مقطوعة أريس .

مدة العرض : ساعتان وخمسة وأربعون دقيقة .

موسيقى : بينهوفن ، موتسارت ، رحمانينوف Rahmaninov ، شومان ، بنيا مينو جيجلى Berjamino Gigli ، وأحد المتخصصين فى علم توافق الأصوات .

تعاون مع باوش : ماريون سيتو ، وهانز بوب .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك .

شارك فيها : أرناالدو زلفارى ، آنا مارى بيلاتى ، ماريون سيتو ، جارى أستين كروكير ، فيرناندو كورتيتو ، أليزابيث كلارك ، يوزفينا أنا أندى كوت ، لوتس فورستر ، يون جفن ، سيلفيا كسل هيم ، أد كورث لاند ، مارى ديلينا ، بياتريس ليوناتي ، آنا مارتن ، يان ميناريك ، فيفيان نيويورت ، آرثور روزن فلد ، مونىكا زاجون ، هاينتس زم ، ميريل تانكارد ، كريستيان ترولاس ، مونىكا فاكر .

مايو ١٩٧٩

- دعوة فرقة فورتال للمسرح الراقص إلى برلين لتقديم عرض أريس في مايو ١٩٧٩ .

- تقديم عرض قهوة مولر في مدينة نانسي .

يونيو ١٩٧٩

- تقديم عرض الخطايا السبعة المميتة و ذى الحية الزرقاء في باريس في يونيو ١٩٧٩ .

سبتمبر ١٩٧٩

- الاشتراك بعرض ماكبث في مهرجان البايكاف ببلجراد في سبتمبر عام ١٩٧٩ .

٨ ديسمبر ١٩٧٩

- تقديم مقطوعة أسطورة العفة Keuschheits legende في ديسمبر عام ١٩٧٩ .
مدة العرض : ثلاث ساعات تقريباً .

موسيقى : نينا روتا ، روبين / سفين : جيروشوين Gershwin ، جورج بولنجر
Georges Boulanger ، بيتر كرويدير Kreuder ، برناباس فون جيزى Barnabas von
Geczy ، وغيرهم .

الخصوص : أوفيد Ovid ، رودلف ج. بند نج ، فرانك فيدى كند wedekind ،
وغيرهم .

عاون فيها : مارين سيتو .

تصميم الملابس والديكور : رولف بورتسك

اشترك فيها : أرئالدو ألفارى ، أنا ماري بيناتى ، جارى استين كروكير ، يوزفينا
آنا آندى كوت ، لوتس فورستر ، ميتشيلد جروس مان ، هانس ديتير كينبل ،
أدكورت لاند ، بياتريس لبوناتى ، آنا مارتن ، يان ميداريك ، نازاريس باناديرو ،
إيزابيل ريباس سيرا ، آرثور روزن فلد ، مونيكازاجون ، هاييتس زم ، ين لورنت
ساسبورنس ، جانوس سوبيك ، ميريل تانكارد ، هيدى تيجيدر Heide Tegel .

١٩٨٥ - ١٩٨٥

- موت رولف بورتسك ، مصمم الديكور وصديق بيثا باوش .

١٩٨٥ - ١٩٨٥

- تقديم عرض ١٩٨٠ .

مدة العرض : ثلاث ساعات وربع تقريباً .

موسيقى : داواند ، ويلسون ، بيتهوفن ، ديبوس ، برامز ، الجار ، أغاني شعبية
انجليزية قديمة ، أغاني شكسبير ، فرانسيس لا ، بيلى جودمان ، فرانس هوهن
برجر Hohenberger ، وعارف يعلم توافق الأصوات .

تعاون مع باوش : هانس بوب ، كلاوس مورجن شترن .

تصميم الديكور المسرحي : بيتر باست (متبعاً في تصميمه شكل رولف
بورتسك)

تصميم لللباس : ماريون سيلو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك في العرض : أنا ماري بيناتي ، لوتس فورستر ، ميتشيلد جروس مان ،
هانس ديتر مينبل ، أدكورت لاند ، ماري ديلينا ، بياتريس لبوناتي ، أنا مارتن ،
يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، نازاريس باناديرو ، ايزابيل ريباس سيرا ، آرثر
روزن فلد ، مونيك زاجون ، ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سويك ، ميريل
تاناكارد ، هيدى تيجيدر ، رولف جون أرنستو (ساحر) ، آرتزوكل (عازف
كمان) ، ماكس فالتر .

١٩٨٥ - ١٩٨٥

- الاشتراك بعرض أسطورة العفة في مهرجان المسرح بميونخ .

١٩٨٥ - ١٩٨٥

- جولة حول دول جنوب أمريكا لتقديم عروض كونتاكت هوف وقهوة مولار ،
و قران الربيع .

٢٧ ديسمبر ١٩٨٥

- تقديم مقطوعة باندونين في الأول والعشرين من ديسمبر عام ١٩٨٥ .
مدة العرض : ثلاث ساعات تقريباً .

الموسيقى : موسيقى التانجو لأمريكا اللاتينية .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت Mathias Burkert ، وهانس بوب .

تصميم الديكور : جراف ادزير هابين .

تصميم اللابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك فيها : مالاو آيرادو ، آنا ماري بيناتي ، ميتشيلد جروس مان ، أورس كوف مان ، هانس ديتر كينبل ، باتريس ليوناتي ، آنا مارتن ، دومنيك ميرسي ، يان ميناريك ، فيفيان نيوبورت ، نازاريس باناديرو ، ايزابيل ريباس سيرا ، ارتور روزن فلد ، ين لورنت ساسبورتى ، جانوس سويك ، ميريل تانكارد ، هيدى تيجيدر ، كريستيان ترولاس .

يناير / فبراير ١٩٨٦

- تقديم عرض فهوة موللر في ايطاليا ، في مدينتي بارما ، وتورين .

ماي ١٩٨٦

- دُعيت فرقة فوبرتال في مايو ١٩٨٦ لتقديم عرض باندونين في التجمع المسرحي ببرلين .

يونيو ١٩٨٦

- قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص عرض شامل لجميع أعمالها لأول مرة في مهرجان مسرح العالم بكونلونيا .

صيف ١٩٨٦

- تقديم ١٩٨٥ و كونتاكت هوف بأفنيون في صيف عام ١٩٨٦ ، و كونتاكت هوف في مدينة البندقية في العام نفسه .

٢٨ سبتمبر ١٩٨١

- مولد الطفل رولف سالومون Rolf Salomon فى الثامن والعشرين من شهر
سبتمبر عام ١٩٨١ .

٢٩ ابريل ١٩٨٢

- تقديم عروض أسطورة العفة و قهوة موللر فى باريس ؛ و قهوة موللر ، و
قرىبان الربيع ، و ١٩٨٠ فى فينا .

٢٩ مايو ١٩٨٢

- القيام بجولة حول دول استراليا فى مايو عام ١٩٨٢ ، والاشتراك أثناءها فى
مهرجانانات أدليدا Adelaide Festival بعروض بلويدرد وكونتاكت هوف ،
و ١٩٨٠ .

١٢ سبتمبر ١٩٨٢

- تقديم أول عرض لمقطوعة فالس على مسرح كاريه Theater Carre بأمستردام .
مدة العرض : أربع ساعات تقريباً .

موسيقى : فالس ، السلام الجمهورى ، شوبيرت ، شومان ، تينوروسى ، أيت
بياف .

تصوير : فريدريك ليوير Leboyer .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت ، هانس بوب .

تصميم الديكور : أولريش برج قلدر .

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : رايموند هوج .

شارك فيها : مالاو أريادو ، ياكوب أندرسون ، آنا مارى بنياتى ، بنيدكت بيليت
Benedicte Billiet ، ماتياس بوركرت ، يوزفينا آنا أندى كوت ، ميستشيلد جروس
مان ، زرسى كوف مان ، أدكورت لاند ، بياتريس لبوناتى ، يان ميناريك ،
نازاريس بناديرو ، هيلينا بيكون ، هانس بوب ، أرتور روزن فلد ، مونيك زاجون ،
ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سويك ، ميريل تانكارد ، كريستيك ترولاس ،
فرانيس فيت ، فيتسيس زيبلشيل .

- قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص في هذا اليوم نفسه أيضاً عرض قريان الربيع وأسطورة العفة في مهرجان هولندا بأمستردام .

٨ ديسمبر / كانون الأول ١٩٨٧

- تقديم أول عرض لـ فالس في مدينة فوبرتال .

١٩ ديسمبر / كانون الأول ١٩٨٧

- تقديم عرض ١٩٨٠ ، و كونتاكت هوف بمدينة لندن ، و قهوة موللر و ١٩٨٠ بروما .

٣٠ ديسمبر / كانون الأول ١٩٨٧

- تقديم مقطوعة القرنفل .

مدة العرض : ساعتان ونصف تقريباً .

موسيقي : شوبرت ، جيرشوين ، ليهار ، لويز أرم سترونج ، صوفى تاكير ، كوينيس جونز Quincey Jones ، ريتشارد توير ، وغيرهم .

تعاون مع بلاوش : ماثياس بوركرت ، وهانس بوب .

تصميم الديكور : بيتر باست .

تصميم الملابس : ماريون سيتو .

تأليف : راييموند هوج

شارك فيها : ياكوب أندرسون ، أنا ماري بيناتى ، بنيدكت بيلليت ، ماثياس بوركرت ، لوتس فورستر ، كومي إيشيدا Kyomi Ichida ، ارسي كوف مان ، أدكورت لاند ، أنا مارتن ، دومنيك ميرسي ، يان ميناريك ، نازاريس باناديرو ، هيلينا بيكون ، هانس بوب ، ين لورنت ساسبورتس ، جانوس سويك ، فرانسيس فيت .

١٩ ديسمبر / كانون الأول ١٩٨٧

- تقديم عرض كونتاكت هوف في مدينة بروكسل ، وعرض باندونيون في كل من باريس وليون .

فبراير ١٩٨٣

- قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص عرض كونتاكت هوف في فبراير عام ١٩٨٣ في كل من زيوريخ ، ولوزان ، وسانت جالين ، ويازل أثناء جولتها حول سويسرا .

مايو ١٩٨٣

- تقديم عرض القرنفل للمرة الثانية في مهرجان المسرح بميونخ ، بعد أن أجريت عليها بعض التعديلات بعد عرضها في المرة الأولى .

يونيو ١٩٨٣

- تقديم عرض كونتاكت هوف في ميلان ، وكل من القرنفل و ١٩٨٠ في مدينة البندقية ، وكل من فالس والقرنفل في أفينيون .

أكتوبر ١٩٨٣

- قدمت فرقة فوبرتال للمسرح الراقص في الأسابيع التي عقدت في مسرح هامبورج للمسرح الراقص - لتقديم عروض فرق المسرح الراقص الألمانية الراسخة والحرّة - عرضاً شاملاً للأعمال التالية : ذو اللحية الزرقاء ، ١٩٨٠ ، كونتاكت هوف، و قهوة مولر .

يناير ١٩٨٤

- تقديم عروض ذو اللحية الزرقاء ، كونتاكت هوف ، و تعالى ، أرقص معي في فرنسا ، و عرض قهوة مولر في إيطاليا .

١٣ مايو ١٩٨٤

- تقديم مقطوعة صرخة سمعت فوق الجبل .
مدة العرض : ساعتان وربع تقريباً .

موسيقى : بيلي هوليداي ، هنري بورسيل ، هاينريش شوتس Heinrich Schutz ،
تومي دورسي Tommy Dorsey ، فلكس مندلسون - بارثولدي ، آرول جارنر ،
فريد أستير Fred Astaire ، بوريس فيان ، جيرى موليجان Gerry Mulligan ، جونى

هودجس ، انديكو كاروزو Enrico Caruso ، لوزين بوير ، وموسيقى ايرلانديه هادنه .

تعاون مع باوش : ماتياس بوركرت ، وهانس بوب .

تصميم الديكور : بيتر باست .

تصميم اللابس : ماريون سينر .

تأليف : رايموند هوج .

شارك فيها : ياكوب أندرسون ، آنا ماري بيناتي ، بنيدكت بيلليت ، ماتياس بوركرت ، جون فرنسوا ديرور ، دومنيك دوجينسكي ، يوزفينا آنا آندى كوت ، لوتس فورستر ، كومي ايشيدا ، آرسي كوف مان ، سيلفيا كسل هيم ، اذكورت لاند ، بياتريس لبوناتي ، ميلانى كارن ليان ، إلينا مانيون ، آنا مارتن ، دومنيك ميرسي ، يان ميناريك ، نازاريس باناديرو ، هيلينا بيكون ، آرتور روزن فلد ، ين لورنت ساسبورتنس ، جانوس سوبيك ، فرانسيس فيت ، وأوركسترا ماريون للكلبار .

ماي / يونيو / يوليو ١٩٨٤

- جولة فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وزيارة لوس انجيلز أثناء الألعاب الأولمبية ؛ وكذلك تقديم عروض قربان الربيع و قهوة مولر ، و ذى اللحية الزرقاء و ١٩٨٠ فى نيويورك وتورونتو .

سبتمبر ١٩٨٤

- تقديم عرض كونتاكت هوف و ١٩٨٠ فى ستوكهولم ، و قهوة مولر وفالس فى هامبورج .

١٠ نوفمبر ١٩٨٤

- إحياء ريناتا تهاجر بعد العرض الأول لها .

ديسمبر ١٩٨٤

- تقديم عرض كونتاكت هوف بمدينة ليلى بفرنسا .

الهوامش

الرقص والتحرير :

١ - أرנסت بلوخ ، عن فلسفة للموسيقى Zur Philosophie der Musik ، فرانكفورت ، ١٩٧٤ ، ص ٧ .

٢ - مفهوم علماء الاجتماع عن أسلوب التأثير ، مأخوذ من حول قضية المدينة Uher den Pro-zeB der Zivilisation لثوريرت زلياس ، مجلدان ، فرانكفورت ، ١٩٧٦ . رأى إلياس أن هذا المفهوم هو البعد لطبيعة الإنسان الداخلية . ونوع من التهذيب لتصرفاته وعرائزه ، وعلاقة ذلك بطبيعته الخارجية وبالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع .

٣ - برتولد برضت ، عضو صغير للمسرح Kleins Organon Fur das Theater ، في الأعمال المتكاملة ، المجلد السادس عشر ، فرانكفورت ، ١٩٧٧ ، ص ٦٩٨ .

٤ - المرجع السابق ، ص ٦٩٩ .

٥ - المرجع السابق ، ص ٦٩٣ .

٦ - المرجع السابق ، ص ٦٨٠ .

٧ - انظر الهامش رقم ١ .

٨ - نوريرت إلياس ، حول قضية المدينة ، انظر الهامش رقم ٢ .

٩ - المرجع السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٦ .

١٠ - المرجع السابق ، ص ٢٠ .

١١ - المرجع السابق ، ص ١١ .

١٢ - المرجع السابق ، ص ١٠ .

طقس الربيع :

١ - لم يُعرض الأجزاء الثلاثة حتى الآن ، إلا الجزء الأول .

الخطايا السبعة العميقة :

١ - لهذا الهامش والهوامش التالية ، أنظر السيرة الذاتية لبرتولد برخت لكلاوس فولكر ، ميونيخ فيينا ، ١٩٧٦ ، ص ١٩٦ .

٢ - برتولد برخت ، الأخراج المسرحي للخطايا السبع العميقة للطبقة البرجوازية مقتبسة من الأعمال المتكاملة لبرتولد برخت ، فرانكفورت ، ١٩٧٦ ، المجلد السابع ، ص ٢٨٥٩ .

أخذها من يدها :

- ١ - أجريت بعض التعديلات في هذا العمل بعد العرض الأول له في بوخم ، والوصف الوارد هنا متعلق بنص قويرتال .

قهوة مولر :

- ١ - تُعرض هذه المقطوعة في صورة مطولة ، ولكن المحتوى نفسه لا يتغير . يتعلق الوصف الوارد هنا بما جاء في العرض الأول للعمل .
- ٢ - قام بهذا الدور مصمم الديكور رولف بورنيسك ، الذي كان يهتم بإعطاء مساحة كافية للراقصين يتحركون فيها .

أسطورة العفة :

- ١ - جيجرج باتالي ، Der Heilige Eros (L'Erotisme) ، فرانكفورت / براين / فينا ، ١٩٧٤ ، ص ٧ .

: ١٩٨٠

- ١ - مُكتسبة من مقالة التاريخ يسير فوق حمير ميتة Die Geschichte weitet auf toten Gaulen ، لهورست لوبي في المرأة Der Spiegel ، رقم ٢٨ ، ٧ يونيو ١٩٨٠ ، ص ١٥٧ .

باندونيون :

- ١ - هيلموت كراسيك ، فكرة حزينة يمكن لك أن ترقصها Ein trauriger Gedanke den man tan- zen kann في المرأة ، رقم ٢٤ ، ١٤ يونيو ١٩٨٤ ، ص ١٩٢ .
- ٢ - المرجع السابق ص ١٩٢ ، ١٩٣ .

القرنفل :

- ١ - أجريت بعض التعديلات في هذا العمل بعد العرض الأول لها . فقد أضيف مثلاً خمسة مهرجين ، وتغير ترتيب بعض أجزائها ، وأضيفت بعض الأجزاء للبعض الآخر ، وتغيرت الملابس . يتعلق الوصف الوارد هنا بما جاء في العمل بعد إجراء التغييرات .

صرخة سمعت فوق الجبل :

- ١ - قارن هنا مفهوم والتر بنيا مين عن الملاك التاريخي كما تطور في رسائله عن التاريخ . أرجع إلى حول مفهوم التاريخ Über den Begriff der Geschichte في الأعمال المكاملة ، فرانكفورت ، ١٩٨٠ . المجلد الأول ، رقم ٢ ، ص ٦٩٧ .

٢ - باستثناء تقديم مشروع عرض ماكبيث في بوخم ، وعرض فالتسات بأمستردام ، يعد عرض صراخة سمعت فوق الجبل ثاني عرض ، بعد ١٩٨٠ لا يقدم في دار الأوبرا ، بل يقدم على مسرح بغويرتال . وقد رأيت أهمية ذكر هذه النقطة حيث إن جميع أعمال بيثا باوش تستغل جميع إمكانات المسرح الذي تعرض عليه . ومثال لذلك دلالة الصور المرسومة على أرض خشبة المسرح في عرض فالتسات . وبعد أخذ السمات المعمارية في الاعتبار من الصلاص البارزة والمميزة لفرقة فويرتال للمسرح الراقص (ومن أمثلة ذلك ، ماحدث في عرض فالتسات عندما استغل حمل إحدى الراقصات وأستخدم كجزء أساسي في الرقصة) . ومن هنا فجميع الأعمال تستمد مادتها من مرافق واقعية تحدث في وقت بعينه ومكان بعينه . ولذلك فالراقصون على المسرح أشخاص حية ، وليسوا أنماطاً ، بل شخصيات متفردة من الصعب استبدالها . ويحتم هذا على الفرقة أن تبحث وتعرف جيداً إمكانات المكان الذي ستعرض فيه ، إذا كانت تعرض في بلد أو مكان جديد .

نجدة عن المؤلفين

يوخن شميت Jochen Schmidt

- ولد شميت عام ١٩٣٦ في مدينة بوركن ، فست فاليا .
- قام بدراسة الاقتصاد القومي في مونستار ، كولونيا ، وميونخ .
- يعمل كناقذ مسرحى وناقذ للرقص لجريدة فرانكفورت اليومية بصفة خاصة .
- يعيش في مدينة دوسلدورف .
- قام في صيف عام ١٩٨٤ بتنظيم مهرجان نورث - راين فست فاليا الدولى الأول ، واسماه نيويورك وما قبل .

نوربرت سيرفوس Norbert Servos

- ولد عام ١٩٥٦ .
- أكمل دراسته في مجالات المسرح ، والسينما ، والتلفزيون ، واللغة الألمانية والفلسفة في بون وكولونيا .
- عمل كمرشد درامى ، مساعد منتج ، محاضر ، وناشر .
- كان منذ عام ١٩٧٨ ولمدة خمس سنوات عضواً في تحرير مجلة انباليه الدولية الشهرية .
- عمل منذ عام ١٩٨٣ كصحفى حر لعدة مجلات ، وجرائد ، وشركات إذاعية ، كما عمل أيضاً في مجال التأليف ، وتصميم الرقصات .

من أهم مؤلفاته :

- * مجلد عن الشعر الحديث بعنوان : صور في ضوء معاكس Bilder bei GE-GENLICHT كولونيا ، ١٩٧٥ .
- * كتاب عن الرقص بعنوان مسرح بينا باوش الراقص Tanz Theater von Pina Bausch أمستردام ، ١٩٨٢ .
- * تأليف مشهد لفيلم تلفزيونى بعنوان : القصة في إيقاع ٤/٣ Geschichte in Drei- vierteltakt ARD ، ١٩٨٣ .

* تصميم وإخراج رقصة أنا لا أحمل قلبى داخلى Ich trage das Herz nicht in mir
لمسرح البرج بفرانكفورت ، ١٩٨٣ .

جيرت فيجلت Gert Weigelt :

- ولد عام ١٩٤٣ .

- أتم دراسته فى مجال الرقص فى برلين وكوينهاجن .

- سعى إلى إيجاد عمل احترافى فى مجال الرقص فى ستوكهولم (رويال أوبرا
باليه) وفى هولندا مسرح هولندا للرقص .

- وجه اهتمامه عام ١٩٧٥ إلى التصوير ، مما دفعه للدراسة فى أكاديمية الفنون
بكلونيا .

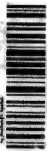
- يعمل كمصور حر لأغلب مجلات الرقص المعروفة ، وقد قام بتصوير كتب فى
هذا المجال .

محتويات الكتاب

٧	كلمة وزير الثقافة
٩	كلمة رئيس المهرجان
١٣	- تقديم - اشكاليات المسرح الراقص
١٩	- صهيد - بينا باوش مصدر ازعاج دائم
٢٧	- مقدمة - الراقص والتحرير
٤١	- الأعمال من «طقس الربيع» إلى «صرخة سمعت فوق الجبل»
٤٣	«طقس الربيع»
٥٣	«الخطايا السبعة المميتة»
٦٣	«ذو اللحية الزرقاء»
٧٥	«تعالى أرقص معي»
٨٣	«ريناتا تهاجر»
٩٣	«ياخذها من يدها ويقودها إلى القصر ويتبعهم الآخرون»
١٠٥	«مقهى مولر»
١١١	«كونتاكت هوف»
١٢٣	«أريس»
١٣٥	«باندونيون»
١٤٥	«١٩٨٠ - قطعة لبينا باوش»
١٥٣	«أسطورة العفة»
١٦٣	«الغاسات»
١٧٥	«القرنفل»
١٨٧	«صرخة سمعت فوق الجبل»
٢٠٣	- ملحق
٢٠٥	أ - مقابلات شخصية أجراها بوخن شमित مع بينا باوش
٢٢٩	ب - السيرة الذاتية وفهرس الأعمال

رقم الإنتاج / ٧٤٥٠ / ١٩٩٥
دولى ٩٧٧ - ٢٢٥ - ٣٩٢ - X
مطابع المجلس الأعلى للآثار

Biblioteca Alexandrina



0234836